M·D·C·C·C·C·X·X·V·II

УКРАЇНСЬКИЙ МУЗЕЙ

Збірник

1

К·И·Ї·В

БІБЛІОТЕКА
ПАВЛА
МИКОЛАЙОВИЧА
ПОПОВА
ПОДАРОВАНА
ЦНВ
АН УРСР
N10481

Пам'яті
академика М. БІЛЯШІВСЬКОГО та
Д. ЩЕРБАКІВСЬКОГО
присвячує цей Збірник Редакція.

DIRECTION DES INSTITUTIONS SCIENTIFIQUES
D'UKRAÏNE

MUSÉE UKRAÏNIEN

TOME I

RÉDACTEURS:
P. KOURINNY, TH. ERNST, M. ROUDYNSKY, † D. STSHERBAKIVSKY,
S. GUILIAROFF

RÉDACTEUR EN CHEF
P. KOURINNY

KYÏV — 1927

Управління Науковими Установами У.С.Р.Р.

УКРАЇНСЬКИЙ МУЗЕЙ

ЗБІРНИК ПЕРШИЙ

ЗА РЕДАКЦІЄЮ
П. Курінного, Ф. Ернста, † Д. Щербаківського,
М. Рудинського та С. Гілярова

ГОЛОВНИЙ РЕДАКТОР
П. КУРІННИЙ

КИЇВ — 1927

ОБКЛАДИНКА РОБОТИ ХУДОЖНИКА
А. Ф. СЕРЕДИ
ФОТОТИПІЇ ТА ЦИНКОГРАФІЇ
1-ої ФОТО-ЛІТО-ДРУКАРНІ В КИЄВІ.

Центральна
наукова бібліотека
АН УРСР
Акт № 197
24539 00

Київськ. Окрліт № 2745.
Держтрест «Київ - Друк»,
1-ша фото-літо-друкарня.
Зам. № 1740 — 500.

Випускаючи збірника «Український Музей», редакція його вважає за свій обов'язок відзначити ті передумови, що спричинилися до його з'явлення на світ та в різній мірі відбилися на його характері й структурі.

Столітній розвиток українського музейництва, якого ювілей непомітно минув 1925 року, відбиває, як у вірцадлі, етапи розвитку української нації в умовах її недержавного буття в царській державі.

Виснажені економічно, пригнічені культурно, широкі верстви українського суспільства не могли впливати на хід державного будівництва кол. Росії, відстояти свого права на буття, в тому числі і права на власну культурну спадщину.

Найкращі речі — пам'ятки досягнення народньої умілости й техніки України й закордону відривалися від мас, губили для них силу ансда культури, пливли в недосяжну далечінь, наповнювали неприступні палаци вельмож, Музеї царських столиць, найсокровенніші закристя та скарбці.

Велика школа культурної традиції переривалася, нищилася в своєму зародкові, вмирала разом з носіями її, майстрами-виробниками.

Лише окремі, віддані до самопожертви справі народнього відродження люди ціною власного життя робили спроби задержати хоча частину культурної спадщини краю і відкрити її для найширших кол громадянства.

Це Україні належить честь відкриття першого громадського Музею в межах цілої Східньої Европи й почесна місія громадської організації музейної справи на протязі цілого століття поруч манастирського, магнатського та урядово-централістичного музейного будівництва в межах царської Росії.

Не державі, а палкій ініціятиві вченого Браламберга ми завдячуємо заснування року 1825 першого публічного Музею в Одесі. Музей Київського Університету, громадські Музеї земств, самовіддана праця вивчення й громадження української старовини Максимовича, Антоновича, Петрова, Тарновського, Скаржинської, Лазаревського, Біляшівського, Сумцова, Бертьє де-ля-Гарда, Штерна, Яворницького, Поля, Гошкевича, Щербаківського, українських наукових товариств,—ось той шлях, яким зростало українське громадське музейництво, що завжди відрізнялося і громадськими організаційними формами збирання матеріялів, і широкою освітньою роботою, і постійною боротьбою з урядом за найелементарніше поліпшення музейної справи. Протягом цілого століття царська держава не заснувала на Україні ні одного Музею. Всі, що існували——завдячують свое заснування, підтримку й розвиток поодиноким науковим подвижникам, товариствам чи рідким культурним меценатам, і майже ні один із них не мав грошової підтримки з боку держави.

Революційний подих у Франції створив Лувр. Революційна буря нашого Союзу створила колосальний музейний фонд, що шукає форми найраціональнішого втілення, як у межах РСФСР що донині посідає величезну спадщину культурних цінностей, поназбираних по всіх просторах колишньої Російської імперії, так особливо й у межах колись поневолених культурно визисканих націй—нині вільних Радянських Республік.

Декрет про націоналізацію пам'яток старовини й мистецтва, вилучення історично-художніх вартостей із церков та манастирів до Музеїв, удержавлення музейної справи Кодексом про Народню Освіту, перетворення на Музеї цілих архітектурних ансамблів, об'єднання Музеїв в одному управлінні, можливість планового перерозподілу матеріялів відповідно до програмового будівництва кожного з них, можливість державного упланування музейної мережі, постановка питання про повернення з центральних музеїв та загально-союзних музейних фондів національних клейнодів та музейних цінностей, що вивезені з меж сучасних національних радянських республік у наслідок централізаційної політики царського уряду, широке відкриття музеїв для мас—ось ті могутні віхи, що по них прямує музей-

ництво в межах Радянського Союзу, зокрема і на Україні, на шляху до соціялістичних форм існування суспільства.

Проте, коли на тлі цього казкового розвитку передумов ідеального вирішення музеологічних проблем оглянути питання нашого сьогоднішнього дня — кількісного й якісного зросту Музеїв, жагучу потребу в забезпеченні Музеїв відповідними помешканнями, забезпечення нормальним бюджетом, повернення вивезених з України цінностей, належної постановки консервації, реставрації, експозиції та науково-дослідчої й політосвітньої роботи, підготовки молодих кваліфікованих сил, скликання періодичних нарад та з'їздів для обміну здобутками досвіду та упланування роботи,—то стане ясною та надзвичайна потреба перед усім об'єднати всіх робітників наших Музеїв у один міцний робітничий колектив для спільного й планового вирішення найгрунтовніших проблем нашого музейництва, що настирливо чекають від них свого розвязання.

Стихійний зріст попиту широких мас на Музей, мільйони відвідувачів Музеїв цілої України—вимагають від музейних робітників найкращої організації, від урядових органів максимальної уваги й матеріяльної допомоги.

Організація друкованого музейного органу—перший крок до вищезазначеної мети.

Видання такого органу, що обслуговав би музейні потреби на Україні—давня мрія українських музейних робітників. Її почав був здійснувати небіжчик академик М. Т. Біляшівський на сторінках видання «Археологическая Лѣтопись Южной Россіи», але це видання, через несприятливі умови для музейництва в царській Росії, припинилося р. 1905.

Лише тепер, через 22 роки, ми маємо змогу здійснити видання міжмузейного органу в вигляді періодичного збірника «Український Музей» правда, у формі ширшій, відповідно до нових умов та потреб.

Збірник за планом, що його накреслила редакційна колегія, має охопити такі царини музейного будівництва:

1) Питання музейної політики.
2) Питання музейної техніки.
3) Публікації дослідів, писаних над музейним матеріялом.
4) Музейна хроніка.

З метою схарактеризувати напрямки роботи українських музеїв, редакційна колегія, складаючи збірника, дотримувала плану вміщення статей, по можливості, з кожної ділянки матеріялів. Так, до цього збірника ввійшли статті нумізматичного змісту, археологічного, з кола мистецтва—українська кераміка, шиття, тканина, малярство, мистецтво Сходу, Заходу, музейна техніка. На жаль, статтю, що мала зафіксувати розробку західно-европейського малярства, редакція мусіла відкласти до наступного числа збірника.

У наступних збірниках мають бути дані відділи: бібліографії, що буде містити відомості й критичні оцінки нової підручної музейної літератури, матеріяли з методології політосвітньої роботи в музеях, про потреби музейного життя, то що.

Збірник «Український Музей» виходить на кошти, складені із спеціяльних асигнувань Укрнауки та Всеукраїнського Музейного Городка у Всеукраїнському Державному Культурно-Історичному Заповіднику в Київі. Цим виданням розпочинаються наукові видання Всеукраїнського Музейного Городка.

Наприкінці редакційна колегія Збірника вважає за свій моральний обов'язок висловити глибоку подяку всім тим робітникам, що сприяли художньому оформленню й уважному впорядкованню цієї книжки.

Редакція.

Всеукраїнський Музейний Городок.
М. Київ.

Д. М. ЩЕРБАКІВСЬКИЙ.

6 червня 1927 року прикоротив собі віку широко відомий етнограф, знавець українського мистецтва й талановитий організатор Відділів Історико-Побутового та Народнього мистецтва Всеукр. Історичного Музею в Київі Данило Михайлович Щербаківський.

Д. М. народився року 1877 в с. Шпичинцях на Київщині. Оточення дитячих років, що бігли серед свідомої української родини, звязаної якнайтісніше з гуртком «Київської Старовини», проф. В. Б. Антоновичем, Рильським і инш., проф. Миколою Петровим, пригорнуло симпатії Д. М. до питань українознавства й накреслило дослідчі інтереси небіжчика.

Вже в 90-х роках, Д. М. разом із своїм старшим братом В. М., нині відомим археологом і знавцем українського мистецтва, проводять розкопи могили коло с. Вчорайшого.

Археологічні заінтересовання привели Д. М., після закінчення Київської 3-ої гімназії, на Історичний Відділ Університету св. Володимира в Київі під керівництво проф. В. Б. Антоновича. По закінченні Університету року 1901, Д. М. розпочинає свою наукову й музейну діяльність. Так, року 1902, в «Київській Старовині», Д. М. уміщає свою першу розвідку «Бібліотека Вишневецького Замка», а в наступному «Фундушева Запис князя Любарта...»

За цих ще років, на запрошення Полтавського краєвого (земського) Музею, Д. М. починає подорожі для збирання килимів на Полтавщині й закінчує їх численними вкладками до Полтавського Музею.

Року 1905 Д. М. переводить археологічні розкопи на покордонні Херсонщини й Київщини за планом проф. В. Г. Антоновича. Невеликі розкопи дали великий матеріял до з'ясування зміни культур цього порогу степу й відкрили важливу сторінку нашого передісторичного минулого — торкання культур мальованої кераміки з культурою корчеників, що їх поховано в могилах, оточених камінним колом.

Жваві археологічні та етнографічні досліди Д. М. несподівано перервала мобілізація 1904 року й посилка його на Кавказ. Тут, за відмову стріляти по «бунтівниках» горцях, він ледве не був скараний.

Після повернення з Кавказу «під доглядом», Д. М. був призначений на викладача Історії та Географії до гімназії в м. Гумані.

Період перебування в м. Гумані характеризується надзвичайно різноманітною та інтенсивною науково-дослідчою діяльністю Д. М. Користаючи з того, що гімназія охоплювала учнів понад сотні сіл, Д. М. з'організував широкий громадський дослід Гуманщини з боку археологічного, етнографічного, історичного й мистецького, створивши цілу школу робітників у галузі музейництва й етнографії.

Численні матеріяли: фотознимки, речі хатнього й культового вжитку, великі фольклорні матеріяли (записи), ще й досі не публіковані, поплили до Київського Городського Музею (нині Всеукр. Істор. Музей у Київі) та до Наукового Т-ва ім. Т. Шевченка в Львові.

Року 1910 Д. М. було запрошено на організацію відділів історико-побутового й народнього мистецтва при Київському Городському Музеї. Це було нове велике діло: будова могутнього пам'ятника національної культури України. Данило Михайлович з усім запалом і впертістю, властивими його натурі, кинувся до праці.

Подорож за кордон і вивчення музейної техніки в музеях Берліну, Нюренбергу, Мюнхену, Дрездену, Праги, Відня, Верони, Венеції, Кракова, Львова та ин. відкрили безмежні обрії перед Д. М. Від цього часу його й фундатора музею акад. М. Т. Біляшівського заповідною мрією стало: перетворити Київський «Городской Музей Древностей и Искусств в г. Киеве» на справжній національний Музей України, розгорнувши його за кращим закордонним зразком такого закладу в Музей-Парк, що мусів охопити царський садок з палацом і садибу Браницької. Будування цього колоса, що фактично почало здійснюватися Радянською Владою перетвореннм «Городского Музею» у Всеукраїнський Історичний Музей ім. Т. Шевченка наповнило існування Д. М. особливим піднесенням, що характеризує його протягом 1919 — 25 р.р.

«Ми тут все живемо мріями: так хочеться працювати, писати, видавати, збирати...» пише він в одному з листів своїх, і далі треба «берегти себе, не виснажувати до краю і пам'ятати, що кожний з нас є не приватна, а державна власність і що нашій Україні так бракує людей». Ось що почуває Д. М. на могутніх хвилях Радянського музейного будівництва 1919 — 20 р.р.

До 30000 речей, що продумано зібрані, привезені й старанно монтовані Д. М. у Всеукраїнському Історичному Музеї за час з 1910 до 1927 р. — ось пам'ятка праці Д. М. в ньому.

І де тільки не був Дан. Мих. за ними: вся Київщина, Волинь, Поділля, Чернігівщина, Полтавщина, Херсонщина, Галичина й Буковина бачили його й перлини їхньої творчости прикрашають залі Всеукраїнського Історичного Музею.

Відданий до самозабуття, прихильник ідеї, що треба досліджувати українську археологію, особливо етнографію, шляхом як-найбільшого втягнення найширших кол українського селянства, робітництва та інтелігенції в наукові організації громадського характеру, Д. М., не покладаючи рук, працює над утворенням відповідного робочого колективу.

Це в його кімнаті відбувалися 1919 р. організаційні збори кабінету Ант. і Етнології ім. Вовка, тут відбувалися тоді-ж, наукові доповіді — перші кроки наукового т-ва для дослідження археології і етнографії, що нарешті найшло свій вияв у Етнографічному Товаристві (Київ), одним з організаторів якого він був.

З якоюсь особливою впертістю і материнською турботою вишукує і гуртує він людей: рятує від голодної смерти молодих етнографів, прибитих голодом митців, перетримує їх у своїй хаті, годує, поступово вводить їх у наукове коло, відкриває можливості роботи й підробітку. Першій вносить останній пуд борошна на видання першого етнографічного органу. Не кидав Д. М. і педагогічної праці. Праця по гімназіях (1910—15 р.р.) постійна участь у закладанні й викладанні в художніх ВУЗ'ах, а саме — в Архітектурному Інституті, Українській Академії Мистецтв, Київському Художньому Інституті, Українському Археологічному Інституті, Катедрі Мистецтвознавства в Київі, — ось той шлях Д. М., що світив молоді й задовольняв його стремління пригорнути до укоханої справи яко мога більше молодих творчих сил.

З наукових розвідок Д. М. Щербаківського треба відзначити такі розвідки в галузі Українського Мистецтвознавства: «Казак Мамай», «Суєта Суєт», «Символіка в Українському Мистецтві», «Українські дерев'яні церкви», «М. І. Петров», «Виноградна лоза», «Сторінка з Української демінології», «Реліквій Старого Київського Самоврядування», «Перший театральний будинок у Київі та його садиба», «Український портрет до кінця XVIII ст.» та розкішне видання «Українське мистецтво» т. II, що вийшло з друку 1927 р. Після небіжчика залишилися багаті матеріяли що-до Українського Мистецтва та низка готових до друку рукописів.

Все наукове майно й бібліотеку Д. М. Щербаківський подарував Всеукраїнському Археологічному Комітетові, заступником голови якого він був до останньої хвилини життя.

З Всеукраїнським Музейним Городком Д. М. був звязаний діяльністю члена Наукової Ради Реставраційної Майстерні та члена редакційної Колегії цього видання: «Український Музей» т. I.

Небіжчик наклав на себе руки через несприятливі умови до праці, що склалися для нього у Всеукраїнському Історичному Музеї.

Данило Щербаківський р. 1910.
Daniel Stcherbakivsky en 1910.

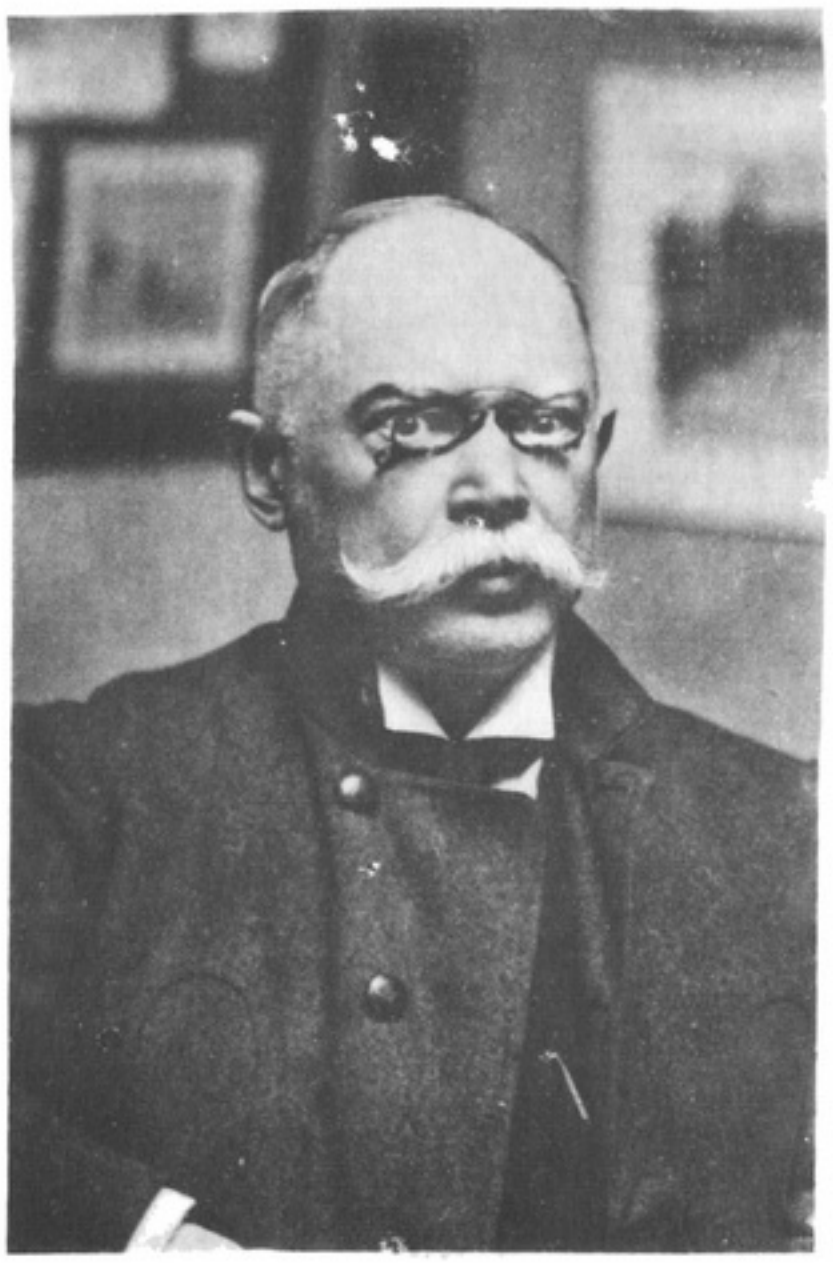
Державна
ЛУЦЬК
SIGAKOT

КОСТЬ МОЩЕНКО

АКАДЕМИК

МИКОЛА БІЛЯШІВСЬКИЙ

ЯК МУЗЕЙНИЙ РОБІТНИК



Микола Біляшівський. Nicolas Biliachiwsky.

Державна публічна бібліотека УРСР

Перше знайомство моє з Миколою Тодотовичем відбулося на ґрунті захоплення українським мистецтвом та його студіювання.

За тих часів, початок 900 років, сама ідея окремого українського мистецтва була ще остільки новою, мала ще так небагато адептів, що молодому хлопцеві, яким я тоді був, тільки з шкільної лави, розпочати працю, знайти матеріяли для студіювання, якогось керівника для роботи,— було надто трудно, коли не неможливо зовсім: збирання матеріялів з українського мистецтва ще тільки розпочиналося, знавці, хоча й старші віком, ще тільки витворювалися.

Шукаючи матеріялів для студіювання українського мистецтва, прибув я до Київа, а в Київі до М. Т., який з першого-ж разу щиро й прихильно поставився до мене.

Познайомилися ми з М. Т., здається, влітку 1904 року. М. Т. ще не жив тоді в Музеї, а мав своє помешкання на Трьохсвятительській вулиці в будинкові своїх родичів Гирчичів. Пригадую, як мене тоді вразила незвичайна обстанова його кімнати, завішаної килимами й плахтами й чарівний краєвид на Дніпро, який було видно з вікон його кімнати,— пригадую як я полюбив там у нього бувати.

Незабаром М. Т. переселився в жахливе,—вогке й темне, помешкання в підвалі музейного будинку, яке в великій мірі й спричинилося до його хворости й передчасної смерти. М. Т. умів навіть таке помешкання зробити захисним і приємним. Природний смак і розуміння краси допомогали йому в цім.

Того часу в Музеї, багатому вже на збірки археологічні, збирання матеріялів з українського мистецтва ще лише розпочиналося. Відділ етнографічний, до якого мали належати речі українського мистецтва, був ще тільки в зародку, але все, що мав і Музей, і, особисто, М. Т., завдяки йому стало приступним мені для користування, як найширшого. М. Т. не тільки дав дозвіл користуватися зо всього, що було мені потрібне, він сприяв моїй роботі всіма способами. З його книжок, фотографій я міг користуватися, скільки хотів; з усіх негативів, що мені були цікаві, мені дозволено було поробити відбитки. Занятий службою в технич. відділі Губ. Земства й до того-ж живучи дуже далеко, я дуже небагато міг-би

використати Музей, коли-б до мене ставились формально; але М. Т. дав мені можливість працювати в Музеї і вдень, і вночі, спочатку залишаючи мене в себе для ночівлі, а згодом давши мені кімнату, де я міг і працювати над музейними речами й ночувати.

М. Т., з його надзвичайною ініціятивою і спритністю, завжди вмів, як найкраще, в інтересах Музею використовувати обставини й людей. Дбаючи про українську справу та українську науку М. Т. зумів притягнути до співробітництва в музеї людей із самих різноманітних кол,—як прихильних до української справи, так навіть і ворожих, але таких, що мали в своїх руках значні матеріяльні засоби та впливи й тому могли бути дуже корисними для справи. За тих часів у тодішній Росії було загальне захоплення народнім мистецтвом. Цікавитися ним і збирати зразки його було модою, особливо в верствах заможної буржуазії. І ось М. Т., задумавши утворити в Музеї Відділ українського мистецтва, зумів притягти та як найкраще використати для цієї «крамольної» справи всю київську аристократію, починаючи з генерал-губернатора, і всю найзаможнішу буржуазію, як Ханенко, Терещенко, Бутович, Яшвиль і инші дрібніші. Для того, щоб справа мала успіх, вона була відповідно замаскована: висунуто проєкт утворення в Музеї «Первой Южно-Русской Кустарной Выставки», що мала-б практичне завдання сприяти розвиткові «Кустарного дѣла на Югѣ Россіи». Це «Кустарництво» було остільки модною справою, що в Петербурзі в ньому брала участь уся «знать», починаючи з «высочайшихъ особъ». Отже в Київі ідея кустарної виставки, яку влучно кинув М. Т., викликала співчуття й захоплення «власть имущихъ»; справа пішла дуже жваво й дала наслідки, яких ніхто й не сподівався. У квітні 1905 року на засіданні правління «О-ва Древностей и Искусств», яке керувало Музеєм, М. Т. вніс проєкт утворення кустарної виставки. Тоді утворено комітет для влаштування виставки переважно з представників заможного й впливового панства, що могло дати кошти, і знайдено енергійних співробітників з української інтелігенції для фактичної роботи що до збирання матеріялів по селах і пізніше для влаштування самої виставки; деякі з них присвятили потім усе життя музейній роботі. Збирання пішло таким темпом, що речі припливали до Музею цілим потоком. Під прапором «кустарныхъ издѣлій» йшли справжні шедеври українського мистецтва, про які ніхто не міг і мріяти, відкривалися все ширші обрії старого укр. мистецтва та можливости розвитку нового.

Літо пройшло в напруженому збиранні матеріялів, а восени можна вже було подумати про саме влаштування виставки, цеб-то про експонування зібраного матеріялу. М. Т. притяг мене до участи в цій справі. Через звязки мені було виклопотано на ввесь час влаштування виставки відпустку на моїй службі в Губ. Земстві; я переселився зовсім до М. Т. й з головою ввійшов у цю роботу. М. Т. доручив мені за загальним територіяльним принципом, що його він накреслив, розмістити експонати, розробити проєкти окремих частин і кутків виставки, проєктувати різні щити, тумби, горки та инші пристосування до експозиції. Цілими вечорами

просиджували ми над обмірковуванням моїх шкиців і мене дивувало, як влучно завжди М. Т. критикував мої проєкти, які вірні робив зауваження. Для мене самого це була тоді цілком нова, хоча й близька мені, як художникові, сфера. І я завжди був вдячний М. Т—у «за науку», хоча сам М. Т. в своїй скромності не визнавав цього й, відповідаючи на мій лист, в якому я сповіщав його, що мене призначили на завідувача етнографічного відділу Полтавського Музею, вітаючи мене з призначенням, пише: «Поперед усього—який я Вам вчитель. Де у чому Ви ще мене научите». Переводити в життя ухвалені проєкти й керувати майстрами (столярі, обойщики) так само М. Т. доручив мені. Сам М. Т. був «вездесущим» і доводилося дивуватись, як він міг скрізь встигати, як міг, налагоджуючи та організуючи таку велику справу, брати ще й безпосередню участь у її влаштуванню. Тільки величезний ентузіязм, яким він цілком був пройнятий та яким так захоплював усіх навкруги себе, допомогали йому скрізь бути, все встигати. І все якось робилось у М. Т. так легко, немов жартома, без жодної іритації, роздратовання й непріємностей, які завжди виникають у таких випадках. Надзвичайно м'яка, лагідна, добра вдача та незвичайне вміння поводитися з людьми виявилися в цій роботі в повній мірі. Працювати з М. Т. було радісно для всіх співробітників. Я ніколи не забуду того прекрасного часу, тих чарівних хвилин, які переживав тоді разом з покійним М. Т.[1].

Знайдені по різних кутках України, прекрасні самі собою речі, разом зведені й сполучені в різноманітні групи, ще більш підкреслювали взаємну красу й давали такі комбінації, що зачаровували до краю. Розглядати їх разом, чути їхню оцінку з уст М. Т., бачити його ентузіястичне захоплення ними було справжньою насолодою.

Нарешті, після всіх турбот і хвилювань, влаштування виставки закінчено й одкрито її для огляду. Це було справжнє свято української культури.

В серпні того-ж 1906 року я виїхав з Київа до Полтави, запрошений Полтавським Губерським Земством спочатку на будівлю дому Земської Управи для допомоги В. Г. Кричевському, а потім для роботи в музеї. Прийнявши цю пропозицію тимчасово, я не думав присвячувати музейній роботі ціле життя, бо фах мій був инший, але я сам ще не знав тоді, що музейна бацила, яку прищепив мені М. Т., така сильна. Сам-же М. Т. ось що пише з цього приводу в листі від 10/XII—06 року: «Ну, а тепер від щирого серця поздоровляю Вас. Тримайтеся міцно—Ви знайшли таке діло, що може Вас захопити на все життя—се-ж діло для рідної країни». Так дійсно й сталося: я більше не відійшов од музейної роботи до цього часу.

Сам М. Т. остільки був захоплений музеєм і музейними справами, що де-б він не був, щоб не робив, він ніколи не забував про інтереси Музею. Майже в кожному листі М. Т. до мене так чи инакше це виявляється; працював він дуже інтенсивно.

[1] Під цей час спільної праці й переживань, звязаних з нею, ми остаточно зблизились з М. Т. і зближення це тривало до останніх днів його життя.

В листі від 30/IX—06 року М. Т. після повернення з Городка, де він гостював у Штейнгеля, пише: «Ви вгадали—так припався до роботи, як ще ніколи. За сіх 1½ місяці урядив етнографічний Відділ — вийшов нічого собі, у нове переробили історичний Відділ, усе вже записано нашито, розсортовано». А 2/X—1908 р., повернувшись із-за кордону з масою різних проєктів, він висловлюється так: «Нарешті, після довжезного блукання за кордоном повернувся до дому і усіма зубами ухопився за роботу. Багацько усяких думок—не знаю чи буде у всему вдача».

Постійно дбав про здобування речей і майже скрізь, де-б він не був, умів щось знайти й придбати для Музею і коли це бувало в Полтаві, чи на Полтавщині, то любив цим жартуючи, похвалитися й подражнити. В листі від 4/IV—1907 р. М. Т. пише: «Увесь час так погано себе почував, як ніколи, з серцем кат-зна що робилося. Так що знайте—удруге до Вас не приїду, хоч що робить, навіть як буде спромога достати таку вишивку, яку я достав (коли ходив за тютюном—Вам не показував; що-б не дражнить...), але мабуть другої не буде». Далі в тім-же листі: «добре з'їздив у Лазорки і з двох баб потяг одну таку, якої і у Вас нема—баби вже їдуть—дорога гарна, так що я не втерпів і з'їздив у с. Ворониньці (Лубен. пов.), де розуміється потяг чудовий килим, а у Лазорках ще другий, теж не поганий. А кахлі таких Вам і не снилось... А ще буде сорочка жіноча XVIII ст. і т. инш. Кахлі були прибиті мідними цвяшками. Ех, як би не нездоровля—чухались би Ви, сидячи там, а не мандруючи—уже час». Головною роботою М. Т. визнавав збирання матеріялів для Музею, «тяг», як він висловлюється, сам і постійно підбивав і під'южував до збирання мене. До цього М. Т. мав хист надзвичайний, якось він умів і знайти й придбати річ, і завжди, коли не дурно, то за ціну до смішного малу, а це теж мало величезне значення для Музею, бо коштів на придбання завжди було мало й треба було їх використовувати найекономніше, щоб придбати найбільше речей.

Пригадую нашу спільну подорож з М. Т. року 1907 до містечка Яреськи на Полтавщині, куди він, повертаючись з Полтави до Київа, вирішив, між иншим, по дорозі заїхати, щоб щось «потягти». Мені захотілось подивитися, як він це робить і я поїхав з ним.

Містечко Яреськи лежить біля залізничної станції до того-ж це дачна місцевість, а тому там в церкві до М. Т. був не один збирач і сподіватися знайти в ній щось значнішого було неможна. Отже, не вважаючи на це, величезну паку було напаковано прекрасними речами; М. Т. добрався до таких сховищ по різних закутках, що, очевидно, його попередникам і на думку не спадало туди заглянути. Увечері після скромної вечері в пан-отця та приємної бесіди, усі речі були подаровані Музеєві й, здається, тільки якусь незначну суму офіровано на церкву; це під той час, коли тільки одну ризу XVIII ст. з оплеччям шитим золотом і сріблом можна було цінувати в кілька сот карбованців [1]. Уміння знайти речі й, знайшовши, забрати їх для Музею не є такою простою річчю й багато музейних фахівців або пропускають речі, або, знайшовши, не вміють підійти до людей,

щоб їх одержати. Але М. Т. і те й друге робив артистично. Я з тої коротенької екскурсії багато придбав для себе такого, що потім здалося мені в моїй музейній роботі.

Інтерес до музейної справи М. Т. не обмежував своїм музеєм, він завжди думав про розвиток музейної справи на цілій Україні й гаряче відгукувався та допомагав, коли це було потрібно чи порадами, чи також активною роботою по инших музеях. У с. Городку на Волині, в маєтку свого приятеля Штейнгеля, М. Т. року 1896 утворює цілий Музей за складеним ним самим програмом [2]. У житті Полтавського Музею М. Т. брав теж досить значну участь. Року 1906-го Полтавське Земство від відомої меценатки К. М. Скаржинсьої одержало щедрого дарунка—цілий її музей, що був у її маєтку в с. Круглику під Лубнями. Для Музею Скаржинської Земська Управа дала помешкання в допіру збудованому будинкові Земства, на 3-му мансардному поверсі. Управа доручила мені розгорнути відділи етнографіч.-історичний і церковний; для розгортання-ж відділу археологічного я порадив Управі вдатися до М. Т. Управа звернулася до М. Т. з пропозицією влаштувати археологічний відділ музею Скаржинської. М. Т. дуже охоче відгукнувся на це запрошення, приїхав до Полтави й улаштував археологічний відділ, який довгий час і залишався так, як його влаштував М. Т., бо спочатку в штатах Полтавського Музею не було Зав. Археологічного Відділу.

Після розгорнення всіх музейних колекцій Скаржинської виявилося, що Музей цей мав характер краєзнавчий, був складений з назвичайним розумінням справи й мав в своєму складі збірки, що відповідали своїм змістом збіркам Полтавського Земського Музею: природа, археологія, історія, етнографія. Само собою виникало питання про взаємовідношення цих двох Музеїв. Окремо існування двох Музеїв з однотипними збірками в одному місті було-б недоцільним, отже було ясно, що їх треба сполучити. Та на жаль, як помешкання, в якому розгорнули Музей Скаржинської, так і помешкання, де містився Музей Земства (буд. Гоголя) були занадто малі, щоб умістити обидва сполучені Музеї.

Виходом з цього становища на мою думку було сполучення обох Музеїв по відділах і розміщення відділів україн. історії та етнографії в будинку Гоголя, а відділів природи та археології в земському домі. Хоча я сам був переконаний, що инакшого виходу бути не може, але це були мої перші кроки в музейній роботі, і я не довіряв сам собі, тим більше, що на це не погоджувався Зав. Музею Губ. Земства М. О. Олеховський—старий і поважний музейний робітник, який хотів перенести свій музей теж до земського будинку й залишити прекрасне помешкання, яке він мав у будинку

[1] Так само добре М. Т. знаходив речі й по хатах і селяни їх охоче йому відступали .В Яреськах М. Т. здобув прекрасний мережаний сволок XVIII в. й чимало дрібних речей селянського побуту.

[2] Цей Музей підчас війни вивезено з Городка і він опинився десь поза межами України. З огляду на його важливе значення, як місцевого Музею, треба подбати про повернення його на Україну.

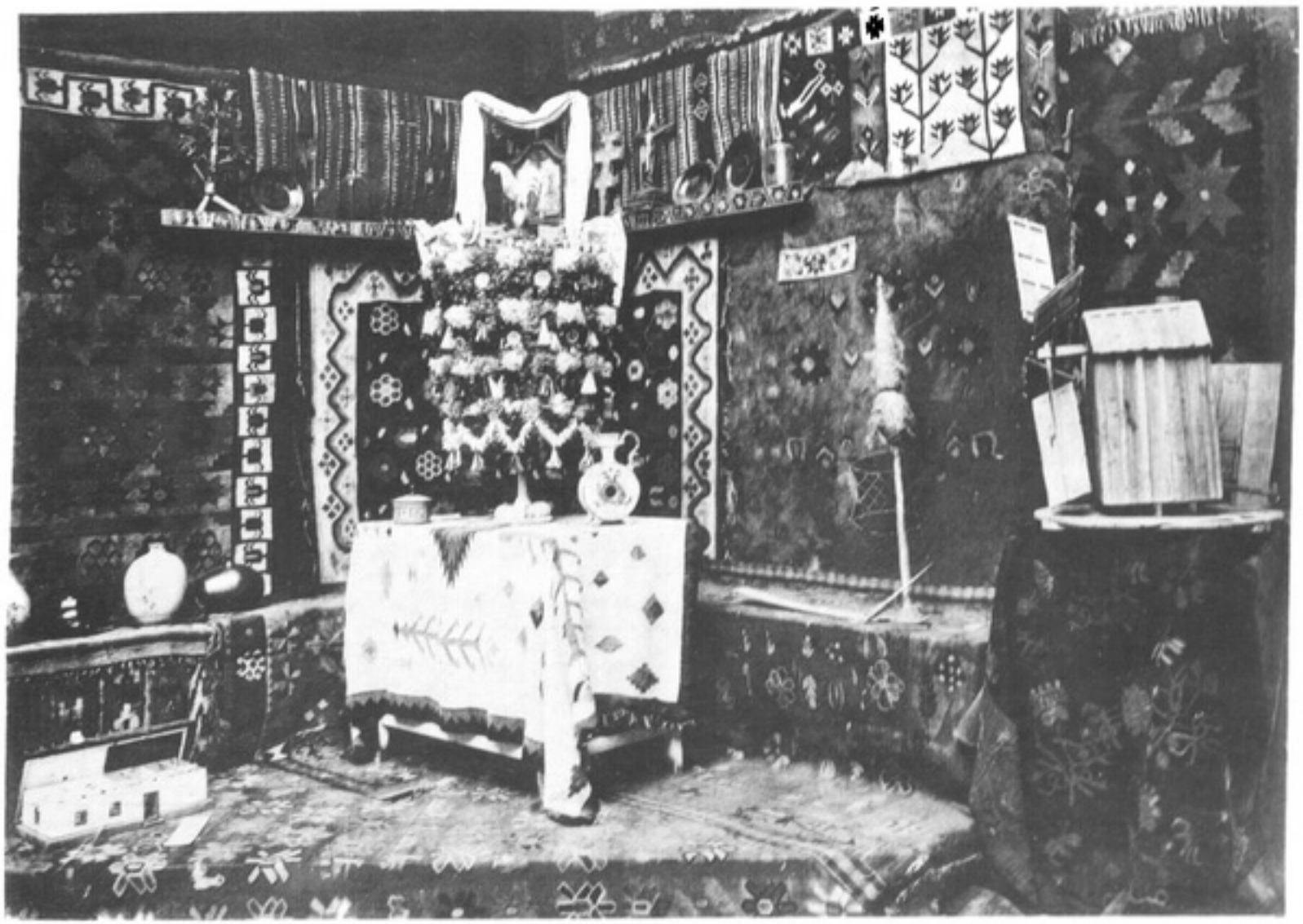
ім. Гоголя. Отже я звернувся до М. Т., як до знавця музейної справи й близького однодумця та приятеля, за порадою, прохаючи висловити свою думку з цього приводу й у разі, коли він визнає її за слушну, підтримати її своїм авторитетом перед Земською Управою. М. Т. дуже охоче відгукнувся на моє прохання; відповів у листі від 10/XII-06 р., що «з думки Олеховського—перетягти усе до Земського дому—нічого не буде,—не турбуйтесь» і дав згоду приїхати в цій справі до Полтави, як що Управа його викличе. Я вдався до Управи з доповіддю, що для розвязання такого важливого питання, треба запитати авторитетних робітників музейної справи й показав на директора Київського Музею. Управа офіційно запросила М. Т. взяти участь у розвязанні цього питання. М. Т. написав доповідну записку до Земської Управи, де, обгрунтовуючи свої думки, беручи до уваги й дальше зростання Музею й одвідування його широкими колами, доводить конечну потребу розподілити колекції, з огляду на неможливість умістити їх в одному помешканні на відділи природничий і культурно-історичний, детально входить в обміркування того, як розмістити окремі частини збірок і охоче пропонує, в разі потреби, свою найближчу участь що до розташування Музею.

Земська Управа цю доповідь М. Т. ухвалила й це відіграло в житті Полтавського Музею величезну ролю, бо як-би взяла гору думка М. О. Олеховського скупчити обидва Музеї Земський і Скаржинської на мансардному поверсі Земського будинку, то Полтавський Музей одразу був-би поставлений у неможливі, як для розташування, так і для дальнішого розвитку, умови, а розміщення Музею в двох помешканнях дало можливість усім відділам його добре експонувати свої збірки й поповнювати їх шляхом збирання нових матеріялів, словом забезпечило Музеєві на якийсь час нормальні умови роботи. І дійсно, Музей дуже швидко став поповнюватися й за десяток років збірки його збільшилися в кілька разів; отже Полтавський Музей набув значення великого місцевого музею, яким він є зараз, у великій мірі завдячуючи М. Т-у.

Діяльну участь брав також М. Т. у організації Музею Київського Наукового Товариства, як своєю працею, так і офірою цілої низки здобутих на власні кошти речей.

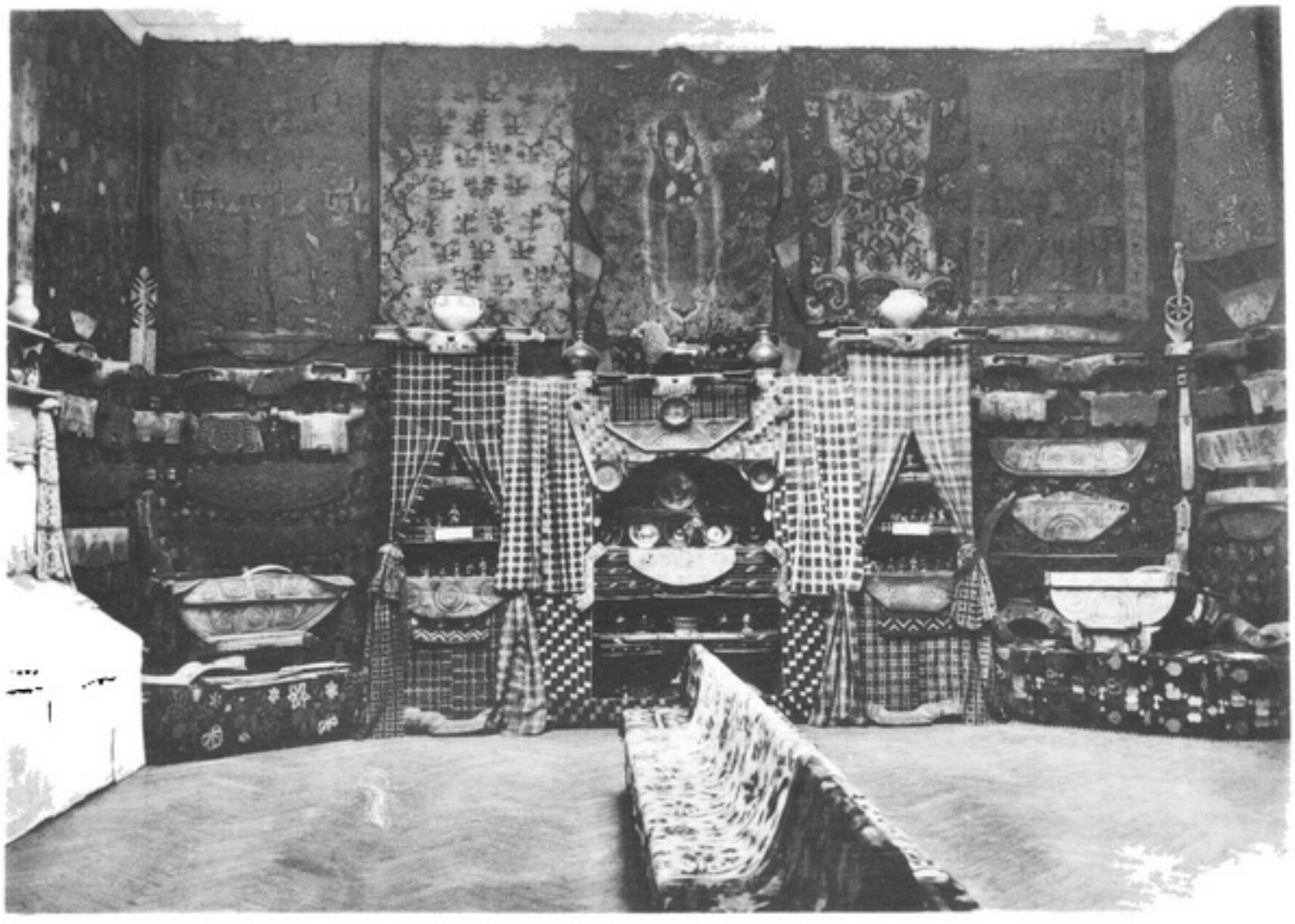
І не тільки, так би мовити, суто-музейні справи находили відгук у душі М. Т. На все, що так чи инакше стосувалося до науки й мистецтва, а особливо народнього, яким він був так захоплений за часів нашого знайомства, М. Т. не тільки відгукувався гаряче, а сам умів захопити й притягти до співробітництва широкі кола людей. Так напр. він організує Куст. Т-во із завданнями чисто практичними—сприяти розвиткові кустарно-художнього промислу на Україні. Т-во це, з його безпосередньою участю в керуванні, влаштовує дві кустарних виставки 1906 і 1909 р. р., організує крамницю для продажу народніх художніх виробів в українському стилі, організує низку майстерень по селах для виробу художніх речей, як столярно-різьбярська, килимарська, вишивальна й инш.

У своїх листах до мене М. Т. раз-у-раз пише про кустарні справи й



1. Виставка народнього мистецтва р. 1906 в Київі.
L'exposition de produits de l'art paysan en 1906 à Kyïv.

Публічна
БІБЛІОТЕКА
УРОР



2. Виставка народнього мистецтва р. 1906 в Київі.
L'exposition de produits de l'art paysan en 1906 à Kyïv.

BIBLIOTEKA
UPOP

просить тим чи иншим допомогти; то пропонує мені робити проєкти меблів в українському стилі (лист від 30/XI-06 р.), то просить подбати про висилку речей з Полтавського Земського Кустар. складу (лист від 10/XII-06 р.), то, нарешті, скаржиться на кустарних пань і пише в листі від 10/XII-06 р.: «У нас тут у Кустар. Товариствi пані дуріють — треба буде узяти їх до рук». І дійсно, він умів узяти їх до рук і заставити робити те, що треба було для розвитку української культури. Цієї головної мети що заставляла його мати справу з тими всіма «панями» він ніколи не забував і в усьому, що він робив, це було на першім плані.

Окрім виставок народнього мистецства М. Т. влаштовує виставку творів Шевченка й у листі від 3/II-911 р. пише: «Л. Р. мені казала, що у Вас в Музеї є портрет роботи Шевченко. А я саме тепер захоплений уряджуванням виставки Шевченка. Так будь ласка, козаче, розворушіться і вишліть не вагаючись—тепер саме сходяться речі». Портрет роботи Шевченка, що є в Полтавському Музеї, був висланий на цю виставку.

В одному з листів од 29/XI 07 р. М. Т. так само звертається до мене, прохаючи вислати для виставки «Дошкольное воспитание»—дитячих забавок, щоб влаштувати на цій виставці український відділ. Педагогічна справа, така ніби далека від археології та мистецтва, що захопили його цілком, не лишилася без його уваги й інтереси української культури і тут не були ним забуті. Цікаво, між иншим, що це як раз було тоді, коли М. Т. переживав дуже тяжко сердечну драму з приводу зруйнування намірів одружитися. Не вважаючи на тяжкі сердечні переживання, він не занедбав і громадські інтереси, не вважаючи на те, що як пише він в цьому-ж листі, нема охоти ні жити, ні робити, він все-таки робить і робить напружено та завзято.

Проте момент особистий відігравав у житті М. Т. значну ролю. Його ніжна, м'яка й ласкава вдача потребувала родинного захисту для себе; йому треба було мати родину, щоб можна було вилити ту ніжність і ласку, які переповнювали його серце.

Чогось йому не пощастило одружитися за молодих років і тільки вже на 45 році свого життя М. Т. одружився. Трудно собі уявити чоловіка, щоб був більшим сім'янином, ніж покійний М. Т. На жаль тільки тяжкий стан його здоров'я в звязку з тяжкими з боку матеріяльної незабезпечености пережитими роками громадянської війни, отруїли йому щастя родинного життя, якого він так прагнув. Постійна думка про невблагану смерть і про те, що дружина й малі діти зостануться без матеріяльного забезпечення й засобів до існування, приводили його до розпачу, гнітили його душу, а це своєю чергою ще збільшувало саму хворість.

Немає сил, щоб передати той тяжкий настрій, що опанував небіжчика р.р. 1920—23. Найкраще це виявив сам покійний М. Т. в листі до мене від 2/IV 1920 р.

«Дорогий, любий Кость Васильович.

«Користуюсь оказією — хоч два слова — до Вас старого, єдиного, вірного друга.

Важко мені, знесилив в боротьбі з життям, тяжко на душі, болить увесь час серце. Ледве, ледве перезімували в страшній вохкості, в чаду, в холоді, в одній хатині-погребі—Музей—низ його, зацвів, поріс мохом. А у мене ще один син манісінький Юрко. Жінка теж знесилена, не знаю що буде далі, на що жити, бо тут дорожнеча страшенна. Не знаю що робити, літом з сім'єю; торік сиділи у Київі, хотілося-б хоч це літо витягти їх нещасних на свіже повітря—та не знаю куди і на які кошти».

«Може це мій останній лист до любого чоловіка—так погано себе почуваю, оце й пишу лежучи. Особливо нерви, та ще й психіка не тверда—бувають страшні припадки, коли цілком роблюся божевільним і тільки й думаю про те, як би зразу заспокоїтись, хоч і відчуваю, що не маю й права думати про це. Як би Ви хоч листівку прислали, дуже радий був би.

«Музей захолов, розвалюється потроху, хоч збірки ще цілі. Як Ваш. Чув, що з цього боку—мистецтва—Полтава жиє добре. Не поминайте-ж лихом, як що трапиться.

Цілую міцно.
Ваш М. Біляшевський».

Року 1923 я приїхав до Київа й після довгої перерви ми знову побачилися з М. Т. Він був тоді в домі відпочинку. Побачивши мене несподівано М. Т. розплакався від хвилювання й довгий час не міг заспокоїтися. Я вжахнувся, побачивши той стан душевний і фізичний, в якому зустрів М. Т.

Ніколи він не міг похвалитися міцним здоров'ям, часто хворів, та проте невпинна енергія й сила духу перемагали немічі тіла, і він хворий так працював, як небагато сильних і здорових людей можуть працювати. Мене завжди дивувала його незвичайна працездатність і вміння одночасно вести кілька складних і відповідальних справ. Тепер я побачив не того М. Т., що залишив перед кількома роками підчас нашого останнього побачення на початку революції. То була людина повна енергії, захоплення та ентузіязму,—людина, що горіла бажанням покласти своє життя для добра рідного краю. Тепер це була нервово-хвора, знесилена фізично людина, яку хворість позбавила мінімальної працездатности. Хворість затяжна, для лікування жадних засобів, а жорстоке життя ставить свої вимоги й не рахується ні з хворістю, ні з чим. Занедбані через хворість музейні справи, розвал його, доводили М. Т. до повного розпачу. Це своєю чергою відбивалося на його психіці. Утворювалось зачароване коло, з якого не було виходу. Не маючи можливости нічим допомогти, я з сумом повернувся до Полтави.

Здається через рік після нашого побачення М. Т. було усунено невідомо ким і з якої причини і він одійшов від керування музеєм, в який він вклав усю душу, всі сили, усе життя. Це не було легкою річчю стати осторонь свого любого утвору й дивитися, як в ньому порядкують инші люди. Тільки близькі знали, чого це йому коштувало, а для людського ока він робив вигляд, що йому, скинувши з себе тягар відповідальности, краще, спокійніше. Це було вірно тільки остільки, оскільки хворість була безнадій-

ною. З якою радістю він-би поніс знову цього тягара, як-би якимсь чудом він раптом видужав. Але на жаль цього не сталося. Стан здоров'я тільки часами ніби трохи кращав і давав можливість М. Т. потрохи, з перебоями, працювати.

Змушений обставинами залишити Полтавський Музей, через 18 років переїхав я знову до Київа й мав можливість знову, як колись, жити близько й бачитися з М. Т. частіше. Не той вже був і я, яким колись виїхав з Київа, не той і М. Т. Хворість, а не старість (йому було всього 57 років) підточили його сили фізичні, а з ними і його міцний дух. Сумні були наші побачення. Не проєкти будування, що колись так захоплювали М. Т., а скарги на стан фізичний і душевний, що не дає можливости йому працювати, були темами наших розмов. М. Т. постійно мучився тим, що він мало працює, ніби-то не виконує обов'язків, що накладало на нього становище академика й члена Археологічного Комітету, так само, як і службових обов'язків у Музеї, яко завідувача відділу художньо-промислового. Нічим не можна було його ні заспокоїти, ні переконати, що він має право на відпочинок і з огляду на свої попередні заслуги, і просто, як хвора людина. Але ніщо його не заспокоювало й при найменшій можливости рухатися, він ішов до Музею й висижував там совісно в підвалі, без світла й свіжого повітря, в неможливо-високій температурі (по над 20°) усі положені години.

Праця в таких умовах для людини з хворим серцем безперечно була убійчою. До того-ж праця в музеї та навіть саме перебування в ньому були звязані з рядом турбот і тяжких переживань. І хто зна, чи не було-б краще для нього, залишавши директорування, одійти зовсім од Музею. Не раз я про це говорив і небіжчикові, що спокій для його здоров'я найголовніше, що хоча й трудно цю ампутацію зробити, та потім все таки буде легше. М. Т. з цим погоджувався, але вірно зазначав, що для того, щоб це зробити, треба бути здоровою людиною, а до того-ж тут примішувався й момент матеріяльний, бо утримання академика не забезпечувало його в повній мірі.

Я переконаний, що як-би М. Т. був поставлений у відповідні умови, він міг-би ще жити й працювати. Досить згадати в якому стані абсолютно хворої людини М. Т. виїхав на весні 1925 року на розкопи. Але-ж сонце, свіже повітря, захоплення улюбленою працею, свідомість виконання обов'язку, а в звязку з цим спокійний дух, зробили те, що через кілька день перебування на розкопах М. Т. буквально відродився, поздоровішав зміцнів остільки, що міг виносити досить тяжку роботу протягом довгого робочого дня без відпочинку. З яким захопленням потім М. Т. працював, обробляючи здобуті знахідки, підготовляючи їх до виставки, беручи жваву участь на засіданнях виставкому в обмірковуванні плану влаштування звітної виставки й видання звідомлення ВУАК'у за рік 1925. Сам М. Т. з цього приводу говорив, що йому остільки це приємно, що почуває себе немов молодшим і не вважаючи на те, що засідання ці відбувалися в Лаврі, куди йому не так легко було приходити, він охоче, що-разу приходив і дивував нас своїм ентузіязмом до роботи, який повертався до нього, як

тільки він трошечки краще почував себе фізично, а в звязку з цим і морально.

Це було неначе так недавно, а проте нова звідомна виставка ВУАК'у відбуваєтьсяся вже без нього, його немає між нами, цього любого, привітного, хоч останніми часами здебільшого глибоко зажуреного своїми почуваннями чоловіка.

Незабутніми для мене залишаться назавжди ті часи, коли Микола Тодотович поділяв зо мною надхненні свої думки, яскраво встають у пам'яті дні спільної праці; глибока вдячність за те, що дав він мені, та й чи мені одному, своїми вказівками, теплим співчуттям до молодих поривань—огортає душу. Його праця в різних галузях української культури дала багаті наслідки, його ставлення до людей заклало вічний пам'ятник йому в усіх тих, хто мав щастя зустрінутись з ним близько на життьовому шляху.

В. ДУБРОВСЬКИЙ

ЧЕРГОВІ ЗАВДАННЯ

СУЧАСНОГО МУЗЕЙНОГО БУДІВНИЦТВА НА ВКРАЇНІ

1. ЗАГАЛЬНЕ СТАНОВИЩЕ.

У галузі культурного будівництва на Вкраїні нема більш забутої справи, ніж музейна. Навіть порівнюючи з суміжною галуззю—архівною, яка давно вже має певний єдиний центр керування, більш-менш усталений апарат, накреслені шляхи організаційної та науково-операційної роботи, має свої друковані органи, провела декілька нарад та з'їздів,—доводиться констатувати, що оволодіння тими скарбами пам'яток матеріяльної культури та природи, які залишилися нам з дореволюційного часу,—є справа занедбана. Майже до останнього часу не було ще встановлено ясно й остаточно що та як робити з музейною спадщиною, яка нам дісталася, як її зберегти, використати, збільшити. А між тим різноманітність цієї спадщини та велике наукове й освітнє значення її вимагають, щоб ми звернули нарешті увагу на цю справу, привели її до певної системи та забезпечили їй розвиток надалі.

2. ОБ'ЄДНАННЯ МУЗЕЙНОЇ СПРАВИ.

Перше, що гостро впадало в вічі це те, що навіть у самому НКО до кінця 1926 року Музеї були розпорошені між т. зв. Управліннями. З 18 державних Музеїв—9 підлягало керуванню Укрнауки, 9—Укрполітосвіти: до того-ж не можна було зазначити тих об'єктивних ознак, що були покладені за основу такого адміністративного розподілу. Треба згадати також про музеї, що досі переховуються при ІНО, які залишились при них за традицією з часів старих Університетів. Такими є, наприклад: археологічний кабінет-музей при Київському ІНО (кер. проф. Данилевич), палеонтологічний кабінет-музей при Одеському ІНО (кер. проф. Алексіїв), антропологічно-географічний кабінет-музей при Харківському ІНО (кер. проф. Іванівський), нумізматичний кабінет-музей при ХІНО (кер. проф. Гольдін), природничий Музей при Дніпропетровському ІНО (кол. Природничий Відділ Дніпропетровського Музею) й инш.

Оскільки не було ніякої єдности між цими адміністративними угрупованнями Музеїв, не могло бути й думки про єдність музейної політики, про певну систему що-до їхнього розгортання й розвитку їхньої роботи.

Музеї, що при установах Профос'у були законсервовані на положенні внутрішніх, зачинених для широких мас, навчальних кабінетів, мають часом дуже віддалені стосунки з цілевою установкою даного ВУЗ'у. Музеї УПО, звертаючи головну увагу за директивами УПО на те, щоб використати свої фонди з політосвітньою метою, не мали можливости як слід розгорнути наукову роботу та ув'язати її з аналогічною роботою відповідних науково-дослідчих катедр та УАН. Музеї Укрнауки, що були до 1925 року у напівзаконсервованому стані через крайню обмеженість бюджету та штатів, тільки за останній час стали на твердий шлях перетворення їхнього на справжні науково-дослідчі установи.

Отже повстало питання про об'єднання музейної справи у віданні єдиного адміністративного осередку. Потреба цього була остільки безсумнівною, що це не викликало ніяких суперечок у Комісії Держнаучметодкому, що в травні 1926 р. обговорювала питання поліпшення музейної справи УСРР. Комісія констатувала, що «безумовно приймаються всіма присутніми такі твердження: а) для керування всією музейною справою утворюється надалі єдиний центральний орган, що об'єднує всі Музеї НКО, б) всі Музеї мусять вести й освітню й науково-дослідчу роботу». Але тоді не було вирішене спірне питання, де-ж саме треба скупчити відання музеями, чи в Укрнауці, чи в Укрполітосвіті. Це затримало на де-який час об'єднання Музеїв у віданні Укрнауки влітку 1926 року. Для того, щоб з'ясувати становище, згадаємо ті головні аргументи, що висовували їх проти реалізації постанов Держплану та РНК УСРР 1925 р. про переведення музеїв до відання Укрнауки, а саме: 1) Музей не є наукова установа, а є «інтегральна освітня», 2) тільки перебуваючи у віданні УПО музеї можуть надати своїй роботі масового поширеного характеру, 3) Музеї Укрнауки відриваються од мас та стають пасивними науковими кабінетами, 4) у переходову добу треба використати музеї для політосвітньої роботи на 100%, 5) в разі перебування музеїв в Укрнауці, старі музейні робітники будуть продовжувати старі академічні консервативні традиції, з якими Укрполітосвіта ввесь час бореться [1].

Треба сказати, що ці рішуче поставлені твердження не тільки утворили враження ніби-то принципово иншої постановки музейного питання (порівняння з розумінням музейної справи з боку Укрнауки), але й своєю занадто гострою формою, (близькою до обвинувачення старих кваліфікованих музеїстів у неправильному веденні музейної справи), викликали напружену атмосферу, яка була зовсім небажаною ні з якого боку, тим більш була несприятливою для спокійного обмірковування й вирішення цього питання. Що-ж до самих тверджень, то вони, як з'ясувалося при обговоренні справи, були слабіші, ніж то вбачалося в формі їх висловлювання. Особливо підкреслена «інтегральність» природи музею розумілася адептами цієї

[1] Журнал засідання Комісії для з'ясування моментів розходження Головполітосвіти і Головнауки в поглядах на організацію музейної мережі та музейної політики УСРР з 25/V та § 3 протоколу № 23 засідання Держнаучметодкому НКО в травні 1926 р.

«інтегральности» в двох різних напрямках: 1) що музей обслуговує різні освітні установи (школи Соцвиху, Профос'у, ВУЗ'и, клуби, науково-дослідчі катедри, Академію Наук й инш.); 2) що зміст різноманітних колекцій кожного Музею (природа, виробництво, ідеологія) повинен ув'язуватися в одне ціле. З цими думками, звичайно, можна й треба погодитися, тільки уставивши, що саме з цих двох тлумачень треба розуміти під терміном «Музей, як інтегрально освітня установа», але це ні в якій мірі не стосувалося до бажання довести пріоритет і особливу зацікавленість політосвітніх установ Музею, а може, свідчило як раз за протилежне. Коли-ж ми проаналізуємо саме поняття Музею, то висновок знайдемо трошки инший; сучасний Музей (в розвиненому, звичайно, стані, а не в ембріональному, в якому перебуває ще більшість округових та місцевих музеїв) складається з трьох взаємно-обумовлених елементів: 1) збірок пам'яток культури чи природи, науково підібраних і науково експонованих (повністю чи частково); 2) кваліфікованих у тій чи иншій науковій галузі співробітників та 3) їхньої роботи як науково-дослідчої, так і політосвітньої. Коли ці елементи будемо розглядати не в статичному їхньому відношенні, а в динаміці їхнього розвитку й складання, то впевнимося, що не може бути Музею, в справжньому розумінні цього терміну, без підбору речей матеріяльної культури чи природи відповідно до усталеної наукової систематизації, відповідно до сучасних знань та наукових досягнень. Виходить, що підбирання та систематизація музейних збірок, що є вихідним моментом організації Музею, є робота наукова, а тому її можна доручити, щоб мати справжні досягнення, тільки освіченим спеціялістам. За иншими принципами можна скласти Плюшкінську збірку, антикварного магазіна, кунсткамеру й инш., але методи складання цих формацій взагалі нас можуть цікавити тільки як зразки того, чим не повинен бути Музей. Далі, мало ще підібрати й розкласифікувати матеріяли за певними науковими ознаками,—перед тим, як його експонувати для освітньої роботи, треба кожну річ науково-ж дослідити для того, щоб коментарії, які до неї будуть подані усно, чи в написах, були дійсно зернами знання, а не курйозними, анекдотичними вигадками, як иноді трапляється, коли за це беруться люди недоосвічені. Навіть саме переховування експонатів, консервування їхнє, потребує спеціяльних знань,—без прикладання яких експонати псуються й гинуть. Отже, наукові знання й носії цього знання, це база для всякої справжньої музейної роботи, і політосвітня робота в музеї мусить грунтуватися на ній; инакше довелося-б сумніватися в якості політосвітньої роботи. Все це доводить, що в першу чергу музеї є наукова установа і що «інтегральність» освітнього використання музеїв є тільки один з прикладних наслідків цієї основної наукової роботи в музеї. Так само, як по ботанічних садах, астрономічних обсерваторіях та инших наукових установах є науково-дослідча робота (теоретична й експериментальна робота чи спостереження), а освітнє використання здобутків цієї роботи є дуже корисний наслідок наукової роботи, так само й по музеях плоди популяризаційної політосвітньої роботи зростають тільки на дереві попереднього вивчення матеріялу,

наукового дослідження його. На жаль, правдивість цієї думки не всі визнали одразу й довелося її обгрунтовувати поволі, в процесі дискусії.

Оскільки-ж Музей є в основі наукова установа, то стає незрозумілим теоретично другий аргумент, що, мовляв, тільки у віданні Політосу музеї могли-б надати своїй роботі (розуміється, політосвітній) масового, поширеного та планового характеру. Гадаємо, що органи УПО не претендують на виключну монополію в галузі знання метод і форм планової та масової роботи. Досвід-же минулого доводить, що різниці в масовості й плановості політосвітньої роботи між Музеями УПО й Укрнауки не було. Плановість роботи залежала від організаційних здібностей керівників, а масовість від розміру Музею, його штату й инш. Напр. «кабінетний» на думку представників УПО, Харківський Археологічний Музей за рік з 2-ма кваліфікованими співробітниками, провів 4000 екскурсантів, а Лаврський Музей Культів і Побуту з 10-ма квал. співробітниками обслужив 30.000 одвідувачів. Отже, маємо кількісну аналогію в першому випадкові з археологічними Музеями РСФРР (напр. Керч, Севастопіль), де що-року на 1 керівника припадає пересічно 1000 одвідувачів, в другому—з Всеукраїнським Історичним Музеєм у Київі, при чому, як-раз Укрнауковський Лаврський Музей розгортає план своєї політосвітньої роботи в 1926-27 р.р. до 100.000 екскурсантів. Але справа не в досягненні астрономічних цифр,—не треба з кількости одвідувачів робити спортивне змагання. Варто подбати й про якість політосвітньої роботи в музеї. Одна екскурсія проведена висококваліфікованим керівником реально дає наслідки політосвітнього характеру значно кращі, ніж десятки екскурсій, що иноді перепускають їх через музеї в халтурному порядкові. Може й навпаки при останній методі наслідки бувають тільки негативні й навряд чи зацікавлений у цьому Політос[1]. Треба давати масам справжнє науково-обгрунтоване знання, а не фальсифікувати його, хоча-б і під гучними назвами.

Третє твердження, що Музеї Укрнауки відриваються од мас та робляться пасивними науковими кабінетами, треба просто відкинути, як цілком безпідставне. Четверте твердження, що в переходову добу треба використати музеї для політосвітньої роботи на 100%, треба вітати, як безспірне, аксіоматичне, але це не стосується до питання про адміністративно-керівничий центр для музейної справи. П'яте твердження про консервативні традиції старих музейних робітників, що ніби-то мають головний притулок під Укрнаукою, треба проаналізувати. Розуміється, прагнення наукових робітників вести музейну роботу справжніми науковими шляхами, зберегти, вивчити, правдиво пояснити пам'ятки культурної роботи, є добра традиція,

[1] До речи, пригадаю такі конкретні приклади музейно-екскурсійної халтури: одна недосвічена екскурсоводка в Музеї в Ч. пояснювала одвідувачам про різдвяну хвізду, що це «єгіпетське опахало», про різьб'яні статуї з церков, що це—«дерев'яні мощі», а коли дійшло до писанок, то вона коротко зазначила, що це фарбовані яйця, а для чого їх фарбували—вона не знає. В другому Музеї в Х. були такі випадки: розріз ґрунтів тієї місцевости був показаний догори ногами, археологічні речі були збезцінені тим, що їх розклали «по виробничих ознаках» (молотки до молотків і т. д.)

коли ці нормальні вимоги науково-музейної роботи вважати за традиції. Які-ж саме негативні традиції мають старі музейні робітники—це протягом всієї піврічної музейної дискусії так і не пощастило з'ясувати. Здається, найбільш нормальним є шлях повного використання знань і методичних навичок досвідчених музейних спеціялістів без зайвих і голословних обвинувачень.

Питання про об'єднання музейної справи в УСРР остаточно розв'язала Колегія НКО 28/IX 26 року, яка ухвалила:

«9-а. Констатуючи певний паралелізм в керуванні музеями між Управлінням Науковими установами та Укрполітосвіти, які зле відбиваються на музейній роботі, Колегія НКО визнає необхідним керування всією музейною роботою УСРР передати Управлінню Науковими установами зі всіма робітниками, що працюють в Музейнім Відділі УПО. Завідання музейною справою в Управлінні Науковими Установами покласти на т. Криворотченка.

«9-б. Доручити тов. Криворотченку скласти проект резолюції в цій справі з відзначенням напрямку, що до дальшої музейної роботи на Вкраїні, і внести його на розгляд Комісії в складі: тов. Кіріченко (голова), Радченко і Войцехівського, після цього проект резолюції заслухати на одному з найближчих засідань Колегії НКО[1]».

3. СИСТЕМИ Й ТИПИ МУЗЕЇВ.

За останні два-три роки музеї України пережили хвилю перетворення в «соціяльні Музеї» на взірець цікавого експерименту, що його робили в Харківському Всеукраїнському Соціяльному Музеї ім. Артема. Справа, звичайно, не в назві, бо по суті всі культурно-історичні Музеї є соціяльні, оскільки вони подають речі з матеріяльної історії суспільства. Змістом-же цей експеримент — приклад зводився до того, що з різноманітних колекцій, які зовсім випадково, через різні обставини звезено в одне місце (колиш. Музей Харківського Університету, колиш. Міський Музей, колекції IPE, експонати різних виставок, манастирські речі Ст. Яворського, випадково поназбирані археологічні й етнографічні речі) треба було скласти монолітний що до завдання й системи музей. По-перше проєктувалося охопити в цьому музеї розвиток людства взагалі в світовому оточенні. Але зробити це не дозволяли занадто малі ресурси, як матеріяльні (склад експонатів), так і інтелектуальні (склад співробітників). Завдання музею було звужене: музей мав репрезентувати розвиток людства, але вже на українському тільки матеріялі. Все-ж таки, навіть у такім звуженім маштабі, завдання охопити не довелося й виставочні музейні помешкання виглядали власне, як зразки алогічного конгломерату з меблів, гравюр, ікон, картин, медичних препаратів, шкільних наочних приладь, порцеляни, тканин, сучасних виробів

[1] Протокол № 21, § 9 «Про об'єднання Музейної справи УСРР», опублікован. у «Вістях» з 5/X 26 року.

і баг. инш. Мішанина принципів—хронологічного, комплексового, систематичного, навіть просто помилкове розташування й поводження з експонатами,—все робило гнітюче враження й свідчило про нез'ясованість бажань навіть у самих творців цього експерименту та про випадковість їхньої роботи. Наприклад убогу спробу створити ансамбль панського побуту на початку XIX ст. подано під гучною назвою чогось зовсім нового й несподіваного, революційного,—як «Відділ побуту та ідеології». Розуміється, вітати можна всякі щирі шукання правдивого шляху, але біда в тому, що невдалий експеримент ледве-ледве не став обов'язковим прикладом для негайної реорганізації всіх музеїв України, як гадалося й бажалося наївним апологетам цього експерименту. Директор Національного Музею у Львові проф. І. Свєнцицький у своїому звіті про наукову подорож по УСРР року 1926, згадуючи про нові типи музейних збірок, які він оглянув, що до Соціяльного Музею в Харкові пише таке: «З одною з таких спроб в музейному будівництві стрічаємося в Харкові у т. зв. Музею соціяльної культури і Сковородинському Музеєві. Соціяльний Музей мав дати змогу глядачеві прослідити розвиток людини у звязку з усім світом живої природи, тож від зародку живини, через прояви життя у здоровлю і хворобі (особливо соціяльній—зарази, сухоти, полові недуги), та через суспільно-економічні взаємини класові—визискуючого панства і визискуваного сельського й робітничого пролетаріяту. Але спроба ця випала так невдачно і так неестетично, що не диво, коли її недавно мали занехати»... і трохи далі: «через пливкість поглядів на музейну справу де-яких кругів державних чинників у самому Харкові, найбільше потерпів Музей українського мистецтва... Цей Музей вже втретє переноситься, щоб увійти в рямки теоретично придуманої цілости соціяльного Музею»[1].

Тому цілком слушним і своєчасним було обслідування Соціяльного Музею у Харкові спеціяльно призначеною Комісією Укрнауки (2-8/IV 1927 року). За доповіддю цієї Комісії Президія Укрнауки 9/IV 1927 року постановила: «Президія Укрнауки, заслухавши повідомлення Комісії по обслідуванню Соц. Музею ім. Артема, а також складений нею акт в справі цього, затверджує цей акт та констатує: сама ідея організації Соц. Музею і реалізація її в той спосіб, що Музей утворювався принагідно з різних речей, зібраних з різних Музеїв та ще й без помешкання, наче-є невдалою, Соц. Музею, як такого по суті через це зараз нема, а є тільки неупорядкований збір багатьох цінних речей, які переховуються немов би то на складі, та ще й без інвентаризації. Крім того Президія, вважаючи на ті обставини, що трапилися за останні два роки, констатує можливості злочинства, недбайливости, то що і вважає за потрібне передати справу на розгляд колегії НКО для дальшого вирішення і одночасно з цим внести на затвердження Колегії НКО: 1) план заходів, що до поліпшення стану в найближчому часі; 2) питання про тимчасове закриття Музею на час переведення порядку; 3) питання про виселення мешканців з музейних по-

[1] І. Свєнцицький «Музеї і книгозбірні сучасної України» Львів 1927 р. ст. 7-8.

мешкань; 4) про асигнування коштів на ремонти; 5) про пристосування помешкання до Музею» [1].

Вирішуючи питання про музейну систему в УСРР та про типи Музеїв треба виходити з двох моментів: з того, що ми маємо наявно, як спадщину минулого й наслідок сьогочасної діяльности, і з того, якою уявляємо собі нормальну й бажану систему музеїв та їхні типи. Що до першого, то треба констатувати, що спадщина з дореволюційних часів у музейній справі на Вкраїні є невелика, порівнюючи з РСФРР, і до того не усталена, бо до часів революції музейна справа на Україні здебільшого не виходила за межі приватної ініціятиви (крім корисних заходів кол. університетів). Надзвичайно багаті археологічні й инші знахідки з України вивозили, щоб поповнити великі музейні сховища, які прикрашали столиці імперії. Окремі музейні збірки на Україні були наслідком ініціятиви чи аматорської (приватні збірки), чи конфесійної (епархіяльні «древлехранилища»), чи станової (дворянські збірки), чи адміністративно-губернаторської, чи нарешті, земського й міського самоврядування. Звичайно, через такий анархічний підхід колекції й музей збирано випадково: чи з того, що подарують, чи з того, що куплять у антикварів, чи з того, що розшукають урядовим шляхом через попів, станових то що. Це, розуміється, не могло призвести до систематичности. усталености складу музеїв, їхніх відділів, типів та мережі. [2] Але, яка-б не була різноманітність у типах і внутрішньому складі музеїв, сама наявність в УСРР восьми десятків окремих музейних одиниць державного, краєвого, округового й місцевого значення вимагатиме, щоб саму найдосконалішу ідеальну вигадану схему пристосувати до реальної дійсности того, що є зараз фактичне та з чого треба виходити.

Переходячи до того, щоб теоретично розв'язати питання про систему й типи музеїв, ми одразу спіткаємося з непевністю, застарілістю, а через це й невиразністю термінології: сама назва «музей» не визначає сутности тих установ, що ми цим терміном звикли звати (по аналогії з «музеєм» мистецтв, що має свій сенс, звемо музеєм і природничі збірки й виставку промислового знаряддя, хоч це не має жодного відношення до «муз»). Але користуючися цим звичним терміном, розуміємо під цим ім'ям таку освітню установу, що науково збирає, систематизує, переховує, вивчає, публікує та експозує для широкої популяризації пам'ятки матеріяльної культури й природи. Розуміється, в повному обсязі таку формулу можна прикласти тільки до розвиненої музейної одиниці, а не до тих карликових первісних закладів, що більше бувають корисними тільки збоку справжнього планового музейного будівництва. Аналізуємо дане определення. Перша характерна ознака музейної роботи є збирання і систематизування за науковими принципами пам'яток культури й природи, про що згадувалося вже вище. Збирання просто, без постулату наукового значення й певного місця в сучасній

[1] Протокол Засідання Вел. Президії Укрнауки з 9/IV 27 р № 19, § 1.
[2] Порівн. І. Свєнцицького «Про Музеї і музейництво» Львів 1920 р, ст, 16—20.

науковій системі тих речей, що їх будуть збирати, призведе до скупчення в одному місці лише «куріозних и посмотрения достойных кунштов», кажучи мовою XVIII ст., чи ще гірше—до музейної халтури, розрахованої тільки на обдурювання мас та на прибутки з цього. Яскравими зразками таких «музеїв» в недалекому минулому були мандрівні музеї Шульце-Беньківського та Бахтіна, що на початку XX ст. чарували очі глядачам усякими дивами з природи та історії людства, як-то: сіямські близнюки, Арабела «прекрасная блондинка родом англичанка», що «по своей надобности приехала в Марокко» і стала жінкою султана Мулей-Хасана, постаті, що дишуть, портрети діячів—Бісмарка, Колумба, Вірхова й инш., сифілітичні препарати. Треба зазначити, що серед де-яких кіл суспільства навіть така обскурантська халтура мала та й досі має вплив...

Найкращий доказ цьому—наш сучасник—«Передвижной Музей этнографии, уродства, мифологии, истории, испанской инквизиции», який складом своїх експонатів є безсумнівний спадкоємець вищезгаданих музеїв Шульце-Беньківського та Бахтіна (досить порівняти їхні каталоги) [1]. Цей Музей у 1925—26 р.р. завітав і на Україну,—одвідав Харків, Дніпропетровське, Полтаву, Київ і перевів серед численних одвідувачів та екскурсій значну «освітню» роботу. Дрібна преса прихильно відгукнулася: «Любопытный Музей—для Харькова, не изобилующего такими учреждениями, этот Музей, безусловно интересен» [2] і т. п. Не слід, звичайно потурати розвиткові й роботі музеїв такого типу. Збирати й систематизувати за науковими принципами треба пам'ятки культури й природи, цеб-то речі унікального чи, принаймні, раритетного характеру. Але разом з тим маємо Музей такого типу, як Московський Музей мистецтв, де зібрано багато копій першорядних зразків мистецтва. Момент унікальности в такому випадку відпадає, але наукова підборка, вироблення й систематизація копій залишається. Отже, виходячи з можливого складу експонатів, чи то автентичних речей, більш-менш повно підібраних чи копій, де систематику можна провадити далеко зручніше й повніше, маємо дві категорії Музеїв 1) побудованих за науковими принципами на автентичних—унікальних речах, 2) побудовані також за науковими принципами на копіях. Перша категорія своїм значенням переважно є базою для дослідчої роботи, друга—для освітньої. [3] Але науковість підбору й систематизації матеріялу залишається в обох випадках.

Далі, крім такого основного розподілу, розгалуження типів музеїв може йти по таких ознаках: 1) за змістом колекцій з тої чи иншої галузі знання

[1] «Каталог Передвижного Музея»... изд. 2-е, 1927 тир. 20.000. Про надзвичайно низький освітній рівень керівників цього Музею яскраво свідчить «Предисловие» до каталогу.

[2] «Харьк. Пролетарий» 1925 г. 20. VIII № 188 (400). Статья: «Человек в разрезе»; теж «Більшовик Полтавщини» 22. IX—1925 р. «Звезда» Катеринослав I. VI—1926 року.

[3] Близько до цього розподілу підходить проф. Ф. І. Шміт, що розподіляє музеї за категоріями публіки, яку вони обслуговують переважно, на музеї—наукові (для вчених), навчальні (для студентів) і публічні (для широких мас). («Истор. Этнограф. и худож. музей» X. 1919, ст. 39—43), але принцип підходу в нього зовсім инший, і цей принцип я, не вагаючись, одкидаю, як помилковий.

і 2) за територіяльним обсягом його експонатів і його діяльности. Обидві ці ознаки дуже важливі, але на практиці до цього часу між ними була плутанина й це призводило до анархічної термінології в назвах музеїв та їхніх відділів, що тільки підкреслювало неусталеність самої системи й класифікації типів Музеїв. Доктор Третер пропонує таку класифікацію головних типів музеїв [1].

Зміст музеїв		Група наук, що їх обслуговує Музей	Розподіл музеїв	Межі музеїв			
				Без обмеження	Межі простору	Межі часу	Межі простору й часу
Б. Всесвіт та його природа		Природознавство й техн. Наука про явища природи, про засоби вжитку й переробки її продуктів, та про оволодіння її силами	Музеї природничі	Універсальний природничий (загальний)	Локальний природничий	Загально природнич. Музей охоплює тільки певну епоху	Локальний природничий Музей, що охоплює одну епоху
			Музеї технологічні	Універсальний технологічний (загальний)	Локальний технологічний	Загальний технологічний Музей, що охоплює тільки певну епоху	Локальний технологічний Музеї однієї епохи
А. Людина та її культура		Науки гуманістичні. Наука про витвори духа людини, про форми її проявів життя практичного й мистецького, наукового й мистецького	Музеї історичні (загально-історичні)	Універсальний історичний (загальний)	Локальний історичний	Загальний історичний Музей однієї епохи	Локальний історичний Музей однієї епохи
			Музеї мистецтв (історично-мистецькі)	Універсальний мистецький (загальний)	Локальний мистецький	Загально мистецький Музеї однієї епохи	Локальний мистецький Музеї однієї епохи

Вихідний принцип перехрещування двох ознак (територіяльного й змістового) розподілу в цій спробі систематики Музею є певний, але Третер вніс в свою таблицю помилки, характерні для старого буржуазного світогляду: технічну галузь він одірвав від суспільства і засунув в розділ Б до природничих Музеїв, а в розділі А, під впливом старих класифікаційних звичок «гуманістичних наук», що кажуть «про витвори духа людини» (це написано 1918 р.), одірвав мистецтво від загально-історичного процесу. Виправляючи цю помилку в «Змісті музеїв» будемо мати такі три категорії: А. Природничі, Б. Технічні, В. Соціяльно-Історичні (і мистецькі), групи музеїв. В середині кожної з цих основних категорій може бути дрібніша класифікація відповідно до вживаної класифікації наук і категорії пам'яток.

Своєю спрощеністю, абстрактністю ця схема дає можливість наповнювати її змістом залежно від місцевих умов кожної країни. Напр. локальний музей може бути губерніяльним, округовим, повітовим, краєвим,—залежно

[1] Museum Polski т. I.

від прийнятого розподілу. Особливо це важливо підкреслити для наших умов, бо при сучасному маштабі музеїв УСРР ще мабуть довго доведеться чекати утворення універсальних музеїв (світового змісту), обмежую чись категоріями локальних за простором (Україна, округа, район, місце, поселення), за часом і за двома цими ознаками. Звичайно. що в конкретних умовах, так, як музеї є зараз, абсолютну чистоту схеми витримати не можна й не варто, але її треба взяти, як провідний напрямок, що орієнтує нас серед різноголосиці сучасної музейної дійсности. Між тим, маючи надзвичайно сприятливу умову—єдність володіння музейним майном, що все є державним, цілком можливо шляхом регуляції розподілу музейних речей досягнути унормування системи й типів музеїв за їх змістом, обсягом та завданням. Оскільки в умовах нашої сучасної музейної дійсности переважає тип музею локального, треба особливу увагу звернути на розроблення цього краєвого моменту в усталенні музейної мережі, як відносно методів його складання, підходу в цілому, так і відносно форм сполучення різних локальних музеїв в одну установу (як відділи краєвого музею, що охоплюють свій край по різпих наукових галузях з більшою, чи меншою повнотою).

4. НАЙБЛИЖЧІ ЗАВДАННЯ В МУЗЕЙНІЙ СПРАВІ.

Кожна класа в добу свого розквіту й панування, оволодівши освітньонауковим апаратом, використовує й скеровує його до обслуговування й відображення своїх класових інтересів і потреб. У музейній справі найяскравіше ця формула виявляється в музеях соціяльно-історичних. У рештках зразків своєї матеріяльної культури класа, збираючи їх у музеї, наочно фіксує, зберегає, демонструє й прокламує свої досягнення й міць. Колосальні що до історичної та матеріяльної цінности культові збірки духівництва—блискучий зразок такої музейно-класової творчости на протязі століть. Дворянство, викристалізувавшись та оволодівши державою, відбивається в музеях військових, мистецьких, побутових, залишаючи таким чином після себе спомин в матеріяльних речах свого побуту (садиби, будинки, меблі, убрання, дрібні речі домашнього вжитку й т. и.), в культі своїх героїв (полководці, державні діячі, фамільні иортретні збірки й инш.) [1].

Отже генеральне значення музеїв з марксівським підходом до них є:

1) в тому, що вони відбивають досягпення й міць класи, яка домінує в ту, чи иншу епоху; 2) в тому, що вони сприяють організації класової свідомости й через це класовому пануванню, ц. т. виконують державну функцію.

Коли так розуміти загальне значення музейної справи в добу диктатури пролетаріяту, то музеї повинні виконувати дві вищезазначені функції, обслуговуючи потреби пролетаріяту й незаможного селянства в процесі будування соціялізму. Така робота буде йти по двох напрямках:

[1] Розуміється, первісне безкласове суспільство теж залишило після себе матеріяльні пам'ятки, але як тільки починається диференціяція суспільства, кожна класа суспільства вже відбиває на речах свого вжитку свої класові особливості.

1) використання для завдань пролетаріяту музейної спадщини, що залишилася від попередніх класів; 2) утворення нових музейних формацій, що відбивали-б творчість, досягнення й міць тієї класи пролетаріяту, яка зараз домінує.

Першу галузь роботи складають не стільки зміни назв музеїв чи їхніх відділів, або шукання нового розміщення експонатів (це своїм шляхом), скільки головним чином розуміння, вивчення й пояснення масам самих речей—експонатів. Та сама річ, що для представника феодальної класи може бути цікавою переважно з боку естетично-споживчого, як окраса його життя, для пролетаря буде цікава переважно з боку технічного (як річ зроблена) і соціологічного (як використовувалася своєю класою). Звичайну методу вивчення речей матеріяльної культури переважно з боку еволюції форми треба освітлити й доповнити методою технологічного й соціологічного тлумачення їх. При такому підході відбиття класової боротьби минулих віків у матеріяльних рештках набуває величезного науково-освітнього значення і його можна використати в інтересах підвищення класової свідомости трудящих мас.

Друга галузь роботи полягає по-перше в освітленні продукційних сил і можливостей нашого часу. Конкретно, це повинно здійснитися в розгортанні мережі музеїв природничих і технічних, на які свого часу пануючі класи не звертали й не могли звертати особливої уваги: духівництво тому, що воно вороже ставилося до успіхів природознавства, дворянство, що базувалося на примітивнім сільськім господарстві, через свою незацікавленість в тому, а буржуазія через те, що не в її інтересах і можливостях було пересувати знання в маси. Будівнича-ж творчість пролетаріяту є неможлива без зросту й розповсюдження в масах природничих і технічних наук. З цього треба навіть в музейній справі зробити відповідні організаційні висновки. По-друге пролетаріят відбиватиме свій побут і свою класову діяльність у конкретних матеріяльних зразках своєї культури, свого побуту. Для цього звичайно потрібний досить довгий час—десятки років, але коли ми маємо блискучі матеріяльні ілюстрації й навіть клерикального, поміщицького, буржуазного побуту, то будемо мати аналогічні-ж музеї побуту робітничого й селянського.

Постанова Президії Укрнауки з 2. IV—1927 р.[1] яскраво накреслила основні вихідні позиції в музейній політиці й музейному будівництві, встановила нормальний тип музеїв і заходи що до класифікації наявних музеїв (п. 1—3), відзначила Музеї, що мають республіканське значення (п. 4), накреслила заходи що до внутрішнього впорядкування музейного фонду УСРР на принципах планового господарства (п. 5), дала провідні вказівки що-до наукової роботи музеїв (наукове керівництво—п. 6, наукові видання—п. 7, аспірантура—п. 8), відзначила потрібні наукові підвалини для полі-

[1] Проток. Засід. Вел. През. Укрнауки з 2/IV—1927 р. № 17, § 4 за доповіддю Комісії, що розробляла це питання в складі: Дубровський В. В. (голова Комісії), проф. Федоровський О. С., проф. Таранушенко С. А., проф. Гордіїв Д. П., Криворотченко М. Г.

тосвітньої роботи по музеях (п. 9), принципово вирішила питання про музейництво в Харкові (п. 10), звернула увагу на матеріяльне забезпечення музейних робітників (п. 12), поклала, нарешті, обговорення й деталізацію всіх цих чергових питань музейного будівництва в УСРР на 1-шу музейну нараду УСРР (п. 11).

Гадаємо, що директиви резолюції Президії Укрнауки, які надруковані в цьому збірнику «Український Музей» ч. I, цілком достатні для найближчого часу, як провідні вказівки, щоб регулювати об'єднану вже під керівництвом Укрнауки музейну справу в УСРР.

20. IV. 1927.

Проф. В. ЛЯСКОРОНСЬКИЙ

РИМСЬКІ МОНЕТИ,

ЯКІ ЗНАЙДЕНО НА ТЕРИТОРІЇ М. КИЇВА

У нагорній частині м. Київа, кілька часу тому, знайдено дуже цікаві скарби римських монет, які пройшли зовсім непомітно для науки, тоді як вони цілком заслуговують на те, щоб стати науковою власністю, бо своїм змістом не тільки поповняють і поширюють наші відомості про розповсюдження та концентрацію римської монети на площі України, але дають також дуже цікаві вказівки що до впливу римської культури на нашу країну взагалі та на територію Київа зокрема.

Оболонський, у низовій частині м. Київа, скарб—біля 200 примірників римської монети III—IV ст. по Р. Х., який знайдено в 70-х роках минулого сторіччя[1], дав можливість констатувати, що територія м. Київа була заселена вже за тих давніх часів і охоплювала доволі значну розміром площу. Далі, було зроблено ще дві-три знахідки римських монет на терені Київа, а саме: одна—на Печерському, біля будівлі кол. жандарських касарень, де скарб мав 82 срібні римські монети (денарії) імператорської доби—від Августа до Гети (I—III в.в. по Р. Х.), а друга—на Олександрівській вулиці; тут, коли планували й розкопували землю цієї вулиці 1840 р., то знайшли, проти середини так званого «Царського Саду», дві срібні римські монети, а саме: імператриці Фаустини Молодшої (жінки імператора М. Аврелія), та імператора Коммода (сина імператора Марка Аврелія),—тоб-то другого сторіччя по Р. Х.[2].

Року 1887-го, в Київі, біля «Кирилловского Богоугодного Заведенія», як розкопувано землю для фундаменту під будування флігеля, то знайдено скарб римських срібних монет, числом 350 примірників, але до 10 жовтня 1892 року, коли рештки цього скарбу було куплено для колекції Леопардова,

[1] 1876 р. на Оболоні, в садибі г. Мигурина, як копали землю, робітники знайшли скарб із 200 мідних монет римських та Антіохії Пизидійської. З цього скарбу дійшло до рук учених тільки 53 монети, половина відійшла до мюнц-кабінету кол. Київського університету. Поміж антіохійських були монети: Гордіяна III—4 монети, Філіппа Старшого—2 м. м., Філіппа Молодшого—1 м.; Траяна-Деція—1 м.; Волюзіяна—23 м. м. Поміж римських: Костянтина Великого—3 м, м.; Констанція I—6 м. м.; Констанція II—3 м. м.; Прокопія—1 м. В. Б. Антоновичъ. Описаніе кіевского клада, содержащего римскія монеты III—IV ст. Москва, 1878 г. Н. Бѣляшевскій. Монетные клады Кіевской губ., стр. 26—34. В. Е. Даниловичъ. Монетные клады, принадлежащіе университету св. Владиміра, стр. 14—17.

[2] В. Б. Антоновичъ. Археологическая карта Кіевской губ., ст. 31.

збереглося тільки 25 монет. У цьому скарбі були монети таких римських імператорів: Веспасіана—1 м.; Доміціяна—1 м.; Траяна—1 м., Адріяна—1 м., Сабіни (жінки імператора Адріяна)—1 м., Антоніна Пія—4 м., Фаустіни Старшої—2 м. м., Марка Аврелія—7 м. м., Люцілли (жінка імператора Люція Вера)—3 м. м., Коммода—4 м. м.[1].

Далі, в 90-х роках минулого сторіччя, копаючи землю для прокладки каналізаційних рурок, робітники знайшли кілька примірників мідних римських монет, з яких декотрі були імператора Костянтина Великого (IV ст.), та його спадкоємців, а инші—далеко ранішого часу. Частина цих монет попала до рук В. В. Хвойка, у якого нам довелося їх бачити: монети, від довгого користування, були дуже затерті, попсовані[2].

1893-го року, коли в Київі йшли каналізаційні роботи, знайдено старовинні грецькі монети (Faventum) та римську монету імператора Філіппа—Отця[3]. Далі, при таких же роботах, здається на Подолі, знайшли римську мідну монету імператора Костянтина Великого. На жаль, не пощастило визначити, якого саме вона була року. На Подолі-ж, як копали так звану «Канаву» (русло кол. струмка Глибочиці), теж знайшли римську монету імператора Костянтина Великого[4]. На Глибочиці, біля потоку, який тепер перекрито цегловим зводом, знайдено скарб римських монет (40 примірників) доби III—IV стол.—імператорів: Гордіяна, Валеріяна та Костянтина Великого[5].

Взагалі, в Київі, на Подолі, дуже часто знаходили різноманітні римські монети, але на жаль, ці знахідки не були своєчасно науково зареєстровані та описані, і тому зовсім згинули без жадного сліду для науки. Ось що каже про це Н. Леопардів, що кохався в старовині й був відомим колекціонером її наприкінці XIX стор. «Мнѣ неоднократно,—каже він,—были

[1] Див. Описаніе монет, що їх пожертвував Н. Леопардів до музею кол. Київської Духовної Академії.

[2] На Av одніеї із таких монет, мідній, яку знайшли на Воздвиженській вулиці, є рисунок чоловічої голови, праворуч, а навколо напис, трохи попсований: COPNHLIACAL... COII. На Rv—чоловіча постать із шоломом на голові, в туніці та в плащі; в правій простягненій руці—держава, перед ногами—пальмова гілка. Праворуч від постати літери: I B, а трохи нижче—літера L. Особливістю цієї монети було те, що площа відбитка самої монети була невеличка, порівнюючи з площею того шматка міди, на якому штампували саму монету. Згадана монета—це денарій римської імператриці Корнелії Салонини, жінки імператора Галліена, з греко-римським написом. Цікаво відмітити, що подібні, на честь імператриць, римські монети знайдено також і по инших місцях Україні, наприклад.—в м. Трипіллі, та в його околицях. Про це є звістки в опису нумізматичної колекції київського музею імени Т. Шевченка. В. В. Хвойко розсказував мені про ці знахідки. 1890 року в Київі, як про це свідчить відчит Імпер. Археолог. Комітет за 1890 рок, ст. 136—139),—знайшли срібну римську монету та бронзовий римський посуд.

[3] Книга для записей монетъ и медалей нумизматическаго кабинета университета св. Владиміра, за 1879 г., ч. XI и проч., стр. 137.

[4] Книга для записей монетъ и медалей Кіевскаго Городскаго Музея Древностей (тепер Музей імени Т. Г. Шевченка).

[5] В. Б. Антоновичъ. Чтенія въ Историч. Обществѣ Нѣстора Лѣтописца, кн. II, стр. 16—17.

предлагаемы въ разное время, разными продавцами, римские денаріи I—II вв., каждый разъ небольшими количествами, даже неочищенные отъ наплыва и осадковъ ржавчины, съ объясненіемъ, что они были найдены на Подолѣ или при воздѣлываніи огородныхъ грядокъ, или при рытьѣ канавъ для фундаментовъ при постройкахъ и проч.»[1].

Мені самому, коли я служив у кол. Київській 3-й гімназії, доводилося кілька разів бачити срібні та мідні римські монети, що їх діставали учні гімназії від робітників землекопів, або купували там же, на Подолі, по невеличких крамницях, куди попадали монети або з площі самого Київа або з його околиць.

У горішньому, так званому, «Верхньому Київі», також кілька разів знаходили римські монети. Так, на горі «Кіселівці», або инакше «Флорівській», на території тамошнього кладовища, знаходили римські монети[2]. Далі, біля Десятинної церкви, при розкопах, які роблено тут останнього часу, знайдено срібну римську монету (денарій) імператора Адріяна (117—138 р.р. по Р. Х.). Нам довелось бачити цю монету в навчителя кол. III-ої гимназії, Д. Щербаненка. Монета була з гарного срібла й збереглася з усіма написами дуже добре. Оці знахідки вельми цікаві й з приводу них треба зазначити ось що: тому, що відомостей про знахідки римських монет на так званому Верхньому або Старому Київі довгий час не публікувалося, то дослідувачі минулої доби м. Київа, схилялися до висновку, що нагірний, або верхній Київ, тоб-то так званий «Старый Кіев», виник та заселений був значно пізніше, ніж його подільська або низова частина. Виявилося, одначе, що ця думка не досить певна, бо й на горішньому, «Старому Городі», були зроблені доволі великі знахідки римських монет; це дає нове освітлення що до поширення, за давніх часів, київського населення далеко по-за ті межі, які накреслювали попередні дослідувачі історії м. Київа. Про один із таких великих скарбів римських монет, які знайдено на Верхньому Київі й про які ніде ще не оповіщено, ми довідалися таке. В 70-х роках минулого віку (1874 або 1875 р.р.) влітку, коли будували лазні на Сінному базарі, то, копаючи землю під фундамент зазначених лазень, робітники викопали в якомусь посуді, на взір відра, великий скарб римських монет, срібних та мідних, яких було не менш, як пуд; монети були різного розміру: великі, як наші старі п'ятаки, із світлого металу—бронзи, з ясно, випукло зробленим образом голови того чи иншого імператора й з виразним написом латинськими літерами; инші монети срібні невеликого розміру, як наші 15 або 20 коп., із срібла, теж дуже добре зберегли образи та написи навкруги них. Робітники хутко розхапали ці монети та почали продавати їх мідникам та срібникам. Алеж частина

[1] Н. Леопардовъ. Сборникъ снимковъ съ предметовъ древности, находящихся въ Кіевѣ, въ частныхъ рукахъ, серія вторая, вып. I, Кіевъ, 1893 г., стр. 28.

[2] Про ці знахідки нас повідомляв В. В. Хвойка, який також розказував про відкриття, в оповзнях поверховій землі на Кіселевці, різноманітних шматків мозаїки, метальовних речей, посуду й т. п. На жаль, я не запитував своєчасно, які-ж та якої доби були ці монети.

монет зазначеного скарбу дісталася до рук крамаря, який мешкав у сусідстві з лазнями, що будувалися на Сінному базарі, й мав тут невеличку крамницю з різними речами, найнеобхіднішими людині, а саме—хлібом, цукром, чаєм, тютюном, свічками й т. п. Натурально, що цей крамар добре знав про все, що робилося в сумежних садибах. Почувши про знахідку скарбу монет, він поцікавився його побачити, після чого купив у робітників 10 або 15 мідних та срібних римських монет і залишив їх у себе, в хаті. Наприкінці літа повернувся з вакацій до Київа студент Київського Університету, математик 4-го курсу, М. Н. Пантелеїв, який мешкав у сусідстві з лазнями Сінного Базару й зайшов до знайомої крамниці, щоб купити якогось краму. Відпускаючи продукти, крамар розповів М. Н. Пантеєїву, що недавно, як копали землю для фундаменту лазень, то знайшли великий скарб якихось чужоземних, ніби-то римських монет, свідком чого він був сам; крамар навіть показав йому кілька монет із цього скарбу. М. Н. Пантелеїв дуже зацікавився цією знахідкою, докладно розпитав крамаря про обставини, в яких було знайдено скарб і, нарешті, купив у нього кілька примірників,—здається, чотири або п'ять,—срібних римських монет із цього скарбу. Багато років потім, М. Н. Пантелеїв, познайомившись зо мною й, довідавшись, що я дуже цікавлюсь монетними знахідками, особливо давніх, античних монет, розповів мені про історію знаходження скарбу з римськими монетами на місці, де стоять тепер лазні Сінного Базару, і показав мені ті срібні монети, які він купив колись у крамаря. Виявилося, що монети із скарбу були римські срібні денарії імператорської доби II-го сторіччя по Р. Х.,—часів царювання імператорів: Антоніна Пія, Марка Аврелія і, здається, Адріяна. Монети були з високопробного срібла й збереглися дуже гарно. Розглянувши добре зазначені монети й докладно описавши кожну з них, я зробив про це нотатку й одіслав її до одної з київських газет, з проханням надрукувати її, але захворілий редактор затягнув справу з друком і по де-якім часі помер, а моя стаття про монети десь загубилась у редакції, так що, коли я, згодом, звернувся до редакції, щоб узяти свою нотатку назад, то її там вже не могли відшукати. На жаль, і чернетка моєї нотатки про цю цікаву знахідку десь загубилась під час мого виїзду з Київа на місто служби в м. Ніжин (кол. Чернігівської губ.), так що відомості про цей славнозвісний скарб я поновляю по пам'ять [1]. Оскільки пам'ятаю, М. Н. Пантелеїв розповідав мені, що йому дуже добре запам'яталися

[1] На щастя, одна з монет цього славнозвістного скарбу римських монет збережена до наших часів дочкою пок. М. Н. Пантелеєва, Ольгою Мойсіївною, яка нещодавно подару-

вала цю монету нам. Зазначена монета (мал. 1) являє собою срібний денарій римського імператора Адріяна (117—138 по Р. Х.). На Av—голова імператора в лавровому вінку

великі мідні або бронзові, світлого облику[1], монети, або медальйони, на яких були вирізні образи голів римських імператорів з латинським написом навкруги (grand bronze). Таких монет там було кілька примірників[2].

Ця знахідка римських монет дуже цікава тому, що скарб був заритий біля стародавньої межі Київської великокнязіської фортеці, недалеко від так званих Жидівських або Львівських воріт,—значить,—біля того району, який з давніх часів був відомий своїм інтенсивним комерційним життям[3]. Конче потрібно також одзначити, що згаданий скарб лежав дуже близько,—всього за кілька сажнів—від старовинного валу, рештки якого зберегалися ще за нашої пам'яти, в садибі тієї будівлі, де раніш було «Казначейство», а тепер Перша Державна Друкарня,—саме проти вул. Раковського (кол. Підвальної вул., або так званого Ярославового валу). Недалеко відціля були так звані Жидівські ворота—на південний схід од лазень. Крім того, треба ще зазначити, що місце знахідки скарбу, лежало в головній, тоб-то верхній або початковій частині того яру або балки, яка від Сінного Базару тягнеться далеко на північний захід, пересікає так званий Обсерваторний перевулок і переходить на Павлівську вулицю. На захід від цього яру лежить

праворуч, а навколо напис: IMP. CAESAR TRAIAN HADRIANVS AVC; на RV—сидяча богиня Побіди (Victoria), зі статуєю Ніки (Побіда) з вінком у протягненій правій руці, а лівою рукою богиня спирається на спис, навколо напис: P (ontifex) M (aximus) TR (ibunitia) P (otestate) COS III. Виображення на монеті, як це можна бачити на малюнкові, добре збереглося.

[1] Монети та медальйони із світло-жовтої бронзи випускали такі римські імператори: Август, Клавдій, Нерон, Доміціян, особливо ж—Траян, Адріян, Антонін Пій, Марк Аврелій, Коммод і Костянтин Великий. Можливо, що зазначені мідні або бронзові медальйони треба віднести до тих імператорів що їх образи є на срібних денаріях скарбу.

[2] Здається, де-які з монет цього скарбу фігурували на археологічній виставці Віленського Археологічного з'їзду 1893 року. Так, в каталозі речей, які були виставлені для огляду на зазначеній виставці після опису 2-х римських монет, знайдених у Київі на Подолі, в садибі Мигурина, в 1876 році, показано ще дві римські монети, які знайдено в Київі-ж, а саме: 1) «двѣ римскія монеты, найденныя въ Кіевѣ: серебряная Антонина Пія и бронзовая Коммода; 2) три бронзовыя монеты изъ клада, найденнаго весною 1876 года в усадьбѣ Догматырськаго, полученныя от г. Пантелѣева. (Монеты еще не опредѣлены)—Каталогъ предметовъ, выставленныхъ на археологической выставкѣ во время археологическаго съезда въ Вильнѣ, в 1893 г., приложеніе, стр. 25. Ці п'ять монет, подані на Віленський Археологічний з'їзд, не звернули на себе особливої уваги й пройшли непомітно для науки, за винятком хіба, того, що було зазначено місце цієї знахідки на терені Київа. Здається, що тут помилково визначено садибу гр. Догматирського, як місце, де знайдено бронзові монети. Щоб упевнитись у цій справі, я навмисне ходив до гр. Догматирського, тепер уже дуже старого чоловіка, й розпитував його про знахідки монет на його грунтах, але в розмові з'ясувалося, що стародавніх (грецьких або римських) монет на його садибі не було знайдено, а знаходили монети польські, шведські, російські пізнішого часу, при чому мені показували ці монети, які були доби XVI—XIX в.в. Можливо, помилка сталася через те, що лазні Сінного базару стоять як раз напроти садиби Догматирського, тому й цю знахідку застосували до грунтів гр. Догматирського.

[3] 1113 року; по смерті кн. Святополка II-го, «Кияне разграбиша дворъ Путятинъ тысячьского, идоша на жиды и разграбиша я». Ипат. лѣт., стр. 198.

Акт № 47
2753900

«Обсерваторна Горка», яка, через свою височінь, панує над усією околицею. Другий, не менш цікавий скарб римської доби знайдено також у районі північно-західньої частини Старого Київа, і навіть у межах того-ж таки яру, який, як ми вже сказали вище, починається біля будинку Сінних лазень. Цей скарб знайдено на правому боці або схилі яру, трохи далі на захід, а саме в тій частині його, де тепер проходить Некрасівська вулиця. Тут, 1911-го або 1912-го року, на проданій гр. Соловйову дільниці грунту почали копати землю під фундамент для будівлі великого чотирьох-поверхового дому, що стоїть тепер під № 16. Коли робітники, які зрізували горбок в цьому місці, копали землю, то вони натрапили на скарб, що лежав у якомусь череп'яному посуді, але якого розміру та якої форми, був цей посуд, мені не пощастило з'ясувати. Скарб, між иншим, мав кілька золотих і срібних монет та ще де-які инші старовинні речі. Грабарський підрядчик, що робив виїмку землі, на прізвище Залізняк, забрав і монети, і ввесь скарб собі й незабаром дуже корисно продав золоті монети, одержавши за них добрі гроші[1], а срібні монети кількістю 4 примірники, тому що вони були звязані одна з одною невеличкими парними кільчатками, на взір ланцюжка, він оддав, за іграшку, своєму синові, а той розірвав і розгубив монети, одну з них, а саме крайню, уже відламану від инших, подарував своїй учительці Н. Г. Ротмістровій, яка бачила цю низку монет ще тоді, коли монети були з'єднані одна з одною. Монети, здавалося, були зроблені з срібла, образи на них збереглися дуже гарно. Н. Г. Ротмістрова розказувала, що 3 (три) з цих монет, або медальйонів, були, одна-більша, як наш старовинний срібний єлизаветський або катеринінський карбованець, дві-ж дальших були трохи меншого розміру, а четверта, найменша,—завбільшки, як наш срібний «четвертак», але значно товстіше, ніж попередні. Монети були звязані одна з одною парою кільчат, так що всі монети були витягнені в одну лінію, на взір ланцюга, на одному кінці якого був найбільший медальйон, а на другому—найменша монета. Монети були звязані між собою так, що могли коливатися. Цікаво, що на більших монетах або медальйонах були образи голів римських імператорів з написами навкруги, найменша-ж монета мала, замість того, щось подібне до якогось герба, але що саме там було виображено, Н. Г. Ротмістрова не могла пригадати. Пригадує вона лише те, що на монеті були наявні сліди прилютування якогось кільця чи що.

Також точнісінько сліди прилютування помітно й на найбільшому медальйоні. На Av, тоб то на лицевій стороні подарованого Н. Г. Ротмістровій медальону, (мал. 2) є погрудля імператора Люція Вера (161—169 по Р. Х.), в лавровому вінку, праворуч, а навколо напис: L VERUS AVÇ. ARM. PARTH. MAX. TR. P. VIII. Л. Вер—озброений, у кирасі, якої частина, а саме на спині та плечах, виступає досить виразно. Навколо напису, ближче до краю,—коло з опуклих крапок. На Rv, цеб-то на зворотній стороні ме-

[1] Про це дуже відверто, не таючи, розсказував сам Залізняк Н. Г. Ротмістровій, яка була за вчительку його синові, школяреві.

дальйона, бачимо колісницю, запряжену четвериком коней, що скачуть ліворуч—це quadriga римлян; кіньми керує фурман, який має круглу шапочку на голові. Зверху, над кіньми—крилата постать простягає до голови фурмана руки, в яких тримає вінок (Перемога—Ника). Унизу, під рисою: COS II, а під ним—SC (senatus consulto). Навкруги, краєм монети,—коло з опуклих крапок. У верхній частині медальйона, саме над головою імператора, на кружку, видно сліди прилютування двох кілець, якими він був звязаний з другим медальйоном. Придивившись добре до цього медальйону, помічаємо, що він не срібний, а мідний, але гарно посріблений. Зроблено його з двох бляшок, на кожній вибиті штампом рисунки, а потім бляшки спаяно вкупі, про що можна довідатись, дивлячись на ребро медальйона. Рисунки на медальйоні зроблено дуже гарно, особливо добре виконано голову Люція-Вери: це тонко окреслений портрет його. Така тонкість викликає велике зацікавлення, бо на звичайних, невеликих римських монетах (денаріях) риси імператорів не дуже виразні й не зовсім правдиві. Зазначений медальйон тим цікавіший, що медальйони Люція Вера, як відомо, зустрічаємо дуже рідко [1].

Мал. 2.

Що до питання про призначення цих медальйонів та їхніх сполучень, то зараз ми не в силі сказати щось певного, і можемо лише спинитись на більш-менш правдоподібних гадках. Відомо тільки, що звичай утилізувати античні монети, як прикраси до різноманітних речей, існував уже в глибокій давнині: стародавні монети вставляли в діядеми, в персні, чіпляли до намиста, вроблювали в стінки посуду, в браслети, носили на шиї й т. ин. [2].

[1] Бутковскій. Нумизматика, стр. 104. «Высшая степень художественной отдѣлки медальоновъ,—говоритъ Шерцль. Римское монетное дѣло, Харьковъ, 1898 г., с 83—88,—об'ясняется тѣмъ, отчасти общимъ подъемом искусствъ, вызваннымъ покровительствомъ нѣкоторыхъ императоровъ, отчасти тѣмъ, что на императорскомъ монетномъ дворѣ работали лучшие художники. Со времени Коммода нѣкоторые медальоны выдѣлывались изъ двухъ металловъ, при чемъ средина ихъ состояла изъ красной бронзы, а края—изъ желтой мѣди... Римскіе серебряные медальоны отличаются своей сравнительной рѣдкостью, явно указывающей на выпускъ небольшого числа экземпляровъ... Въ серебряныхъ римскихъ медальонахъ замѣчается неустойчивость вѣса, который иногда колеблется довольно сильно».

[2] «Медальйони,—каже відомий французький нумізмат, Баблон,—дуже часто служили, як прикраси: їх оправляли в рямки, приробляли кільця для підвісся, проверчували

Щоб підійти до вирішення питання про те, що саме становили собою сполучені поміж себе медальйони зазначеного скарбу, треба попереду зробити коротенький нарис того, коли та з якого приводу вибивали медальйони в стародавньому Римі.

За давніх часів у Римі медальйони відогравали подвійну ролю: з одного боку, вони були реальною цінністю, як монети, чи взагалі гроші, а з другого,—вони мали меморативне, теб-то напоминальне значення. Отже, медальйони—кратні та многократні одиниці звичайних монет, вибиті в невеликій кількості в особливих обставинах, найголовніше, щоб уславити великі громадянські грища, або жертвоприношення, урочистіші, ніж звичайні, на спомин про перемоги, завоювання, тріюмфи то що. Медальйони вибивали із бронзи, або з благородних металів—золота й срібла. Що до срібних та золотих медальйонів, вибиваних у невеликій кількості, то їх або давали чужоземним принцям, князям, або посланцям. Але тоді, як золоті та срібні медальйони свідчили про імператорську щедрість до принців, консулів та полководців-переможців,—бронзові медальйони когортні шефи розподіляли поміж офицерів легіонів, маючи на меті, щоб медальйони ці, збережені, як дорогий спомин, звязували-б легіони зі священою імператорською особою тіснішим звязком. Є значна кількістю низка римських медальйонів, які звязані з ігрищами по амфітеатрах, по цирках, з decursiones (виходи, або виїзди), з venationes (полювання), з навмахіями (морські бої), з ігрищами мегалезійськими, аполоновими, з великими релігійними празниками Риму. Є медальйони з висловом добрих побажань тому чи иншому імператорові. Так, на одному з таких медальйонів на честь імператора Адріяна є такий напис: SPQR. AN. FF. HADRIANO AVÇ. PP. (Senatus Populusque Romanus Annum Novum Faustum Felicem Hadriano Augusto Patri Patriae)—це новорічні побажання імператорові від сенату та римського народу. Инші побажання торкаються здоров'я імператора й складені з приводу роковин народження або вступу на престол. Де-які з медальйонів вибивали на честь спадкоємця імператорського. Але взагалі більша частина медальйонів звязана з військовими справами, а саме: промовою (allocutio) імператорів до війська перед виступом на війну, приходом або вирядженням на війну імператора або полководця, тріюмф після перемоги над ворогом й т. ин.[1]. Напис на ме-

в них дірочки й т. п. Утилізація за давніх часів монет для окраси торкалось не одних тільки медальйонів, а й звичайних денаріїв, про що можна довідатись по багатьох музеях Европи, де є кольє, браслети, сережки та инші прикраси, в основу яких становлять золоті та срібні монети, часто самого звичайного вигляду, тоді як оздоба їхня розкішна й дорога. В паризькому кабінеті медалів є золота патера, в стінки якої, з середини, вроблено 16 золотих монет, вставлених в особливі гніздечка. Є також кільце, на якому a u r e i чергуються з камеями. У Віденському музеї є золотий старовинний браслет, якого поверхня оздоблена медальйонами з образами римських імператорів: Марка-Аврелія, Каракалли, Гордіяна Благочестивого, Клавдія-Готака. Ця пристрасть використовувати монети для прикрас існувала вже з давніх часів і про це свідчить юрисконсульт давнини, Pomponinnus». E. B a b e l o n. Traité des monnaies grecques et romaines, T. I, Paris, 1901, pp. 656—657.

[1] E. B a b e l o n. Traité des monnaies grecques et romaines. Tome I, Paris, 1901, p. 662.

дальйонах, а також тип їхніх емблем дають вказівки на ролю та значення медальйонів. Тут ми дізнаємось про імена тих магістратів, які головували на празниках або при жертвоприношеннях, та осіб, які робили грошові витрати на урочистість, а також бачимо типові емблеми: Геракл, Дискобол, стіл з урною для попелу, ВОТА—жертвоприношення й т. ин. Треба відзначити, що й римські, і грецькі медальйони мали, взагалі, характер меморативний—ц. т. були для спомину про ті або инші важливі, що заслуговували на увагу, події, чи особи. Ось чому стає можливим з'ясувати обставини, які викликали їхню емісію. У Римі, як і в Греції, часто тіж самі типи, тіж самі legend'и бували як на медальйонах малого розміру, так і на звичайних монетах, що мали обіг у торгівлі. По цих легендах на медальйонах ми пізнаємо: губернаторів провінцій, президентів зібрань, понтифексів, магістратів, переможців на грищах, а також осіб, які своїм коштом справили урочисте жертвоприношення, або улаштували громадянські гри, чи випустили на користь міста певну кількість грошей. Треба додати, що для головних осіб магістрату вибивали медальйони більшого розміру, тоді як иншим громадянам роздавали монети звичайного розміру.

Емісію грецьких медальйонів проводили так само, як і римських, з тією лише різницею, що випуск грецьких медальйонів робили з наказу місцевої влади, тоді як римські медальйони вибивали або з наказу імператорського, або з ініціятиви й дозволу римського сенату; в останнім випадку, на медальйонах були літери—SC—Senatus consulto—цеб то—«з наказу сенату» [1].

Звісно, що цілий ряд римських бронзових медальйонів був демонетизований і повернений на окраси, оздоблення та убори. Так, медальйон імператриці Люцилли був прилютований до ручки туалетного приладдя. Цікаво відзначити, що перпендикуляр рисунка на Rv медальйонів, за дуже рідкими винятками, цілком збігається з перпендикуляром рисунка лицевої сторони їхньої, що дає можливість, не міняючи вісі медальйону, повертаючи, бачити обидві сторони його. Це стверджує існування на обрізах, або краях медальйонів чи монет, дірочок, або сліду від шипів, які були зроблені для того, щоб підтримувати та фіксувати медальйон у вертикальному стані. Найстаріші та найменші з таких медальйонів—це медальйони імператорів Нерона та Доміціяна. Найбільші починаються з часів імператора Траяна (98—117 р.р. по Р. Х.), а найчисленіші з часів імператора Антоніна Пія (138—161). Після імператорів Марка Аврелія та Люція Вера вони зустрічаються значно рідше, хоча й не зникають цілком. Медальйони Гордіяна Благочестивого й Філіппа—Батька [2],—особливої фабрикації: основне ядро медальйона обтягнуте з двох боків срібними листами, а обручик зроблений із бронзи.

[1] «Лицевая сторона медальоновъ—каже Шерцель,—посвящалась портретам императоровъ, императрицъ или наследниковъ престола (цезарей), тогда какъ сюжеты оборота монеты заимствовались изъ миѳологіи и исторіи государства, или изъ частной жизни императора (возница съ квадригою) (dominus in venatio, in prasino), атлетъ, борьба съ дикимъ животнымъ и проч. Шерцль. Римское монетное дѣло. Харьковъ, 1898 г.

[2] Філіпп I (244—249), Філіпп II,—цезарь 244 р., імператор—з 247 до 249 р.р.

Часто бронзові медальйони складалися з двох частин: однієї—з червоної, і другої—з жовтої міді, злютованих потім укупі. Такого-ж роду злютування можна бачити й на нашому медальйоні.

Отже, виникає питання: яка утилізація медальйонів, оточених обручиками або карнізами? На думку французького вченого Лебо (Le Beau), висловлену 1778 року, такі медальйони приробляли до верхньої частини військових значків римських легіонів: це були священі образи імператорів: «Caesarum imagines», про які говорить Светоній, а рисунки на RV—цеб-то на зворотній стороні монети—збуджують спомин про щось приємне або дороге для легіонів. Дійсно, рисунки римських військових значків—signa militaria, (мал. 3) — які зустрічаємо на римських барельєфах, виразно свідчать про таку ролю цих медальйонів, і наведене пояснення треба визнати за безперечно слушне. На цих барельєфах помічаємо над військовими значками один, або кілька дисків, але постатей імператорських на них нема, бо, звичайна річ, ніякий скульптор не міг виробити такі дрібненькі силуєти. Догадка Лебо, як побачимо далі, мала блискуче підтвердження. 1901-го року M. E. J. Seltman приставив до «Société des Antiquaire de Françe» бронзову зовсім цілу римську військову корогву (прапор), знайдену в межах Англії. Верхня частина цього цікавого пам'ятника оздоблена кружальцями, покладеними один на одне різного розміру, як це видно на барельєфах та монетах. Найбільше кружальце цього прапорця служить за обруч медальйонові з образом імператора Нерона. Спосіб, яким цей медальйон був приробленій до свого місця й тримався в ньому, свідчить про намір замінювати, в разі потреби, один медальйон на другий з нагоди кожної зміни царювання, як це робили із статуями, яких голови перемінювали на инші, коли вступав на престіл новий державець. Отже, нема сумніву, що бронзові, обтягнені обручами медальйони, були призначені для прикраси верхньої частини військових прапорців римських легіонів»[1]. На таку ролю де-яких римських монет показує також і відомий нумізмат, проф. Шерцль, який з приводу цього каже: «Золотой медальонъ Старшаго Тетрика по своей формѣ напоминаетъ верхнюю сторону извѣстнаго военнаго знака отличія — фалера (falerae sunt dona militaria vel ornamenta)[2]. Отже, треба думати, що й знайдений на Некрасівській вулиці медальйон варто стосувати до прикрас римського військового значка, тому що трудно зрозуміти, для якої иншої мети потрібно було робити такий складений з двох половинок медальйон та чіпляти його до инших медальйонів, щоб разом вони утворили якусь привіску. Між тим, на військових римських значках такі причіпки монет чи медальйонів були звичайним явищем, як це можна дуже добре бачити на римських монетах та на римських старовинних кам'яних рельєфних виробах. Крім того, й значна кількість великих бронзових медальйонів, які знайшли, коли буду-

Мал. 3.

[1] E. Babelon. Description des monnaies grecques et romaines. Paris, 1901.
[2] Шерцль. Римское монетное дѣло. Харьковъ, 1893 г., с. 90.

вали лазні на Київському Сінному Базарі,—медальйонів з гарними, виразно зробленими образами римських імператорів, свідчить про те, що населення київської території дуже добре знало й срібні, і бронзові римські медальйони, а їхня цілість і непопсованість говорить за те, що хто закопував цей скарб, той знав призначення такого приладдя значкового, зберіг його й закопав у землю через якусь небезпеку з метою, конче, знов користуватися з нього після, як пройде лиха година.

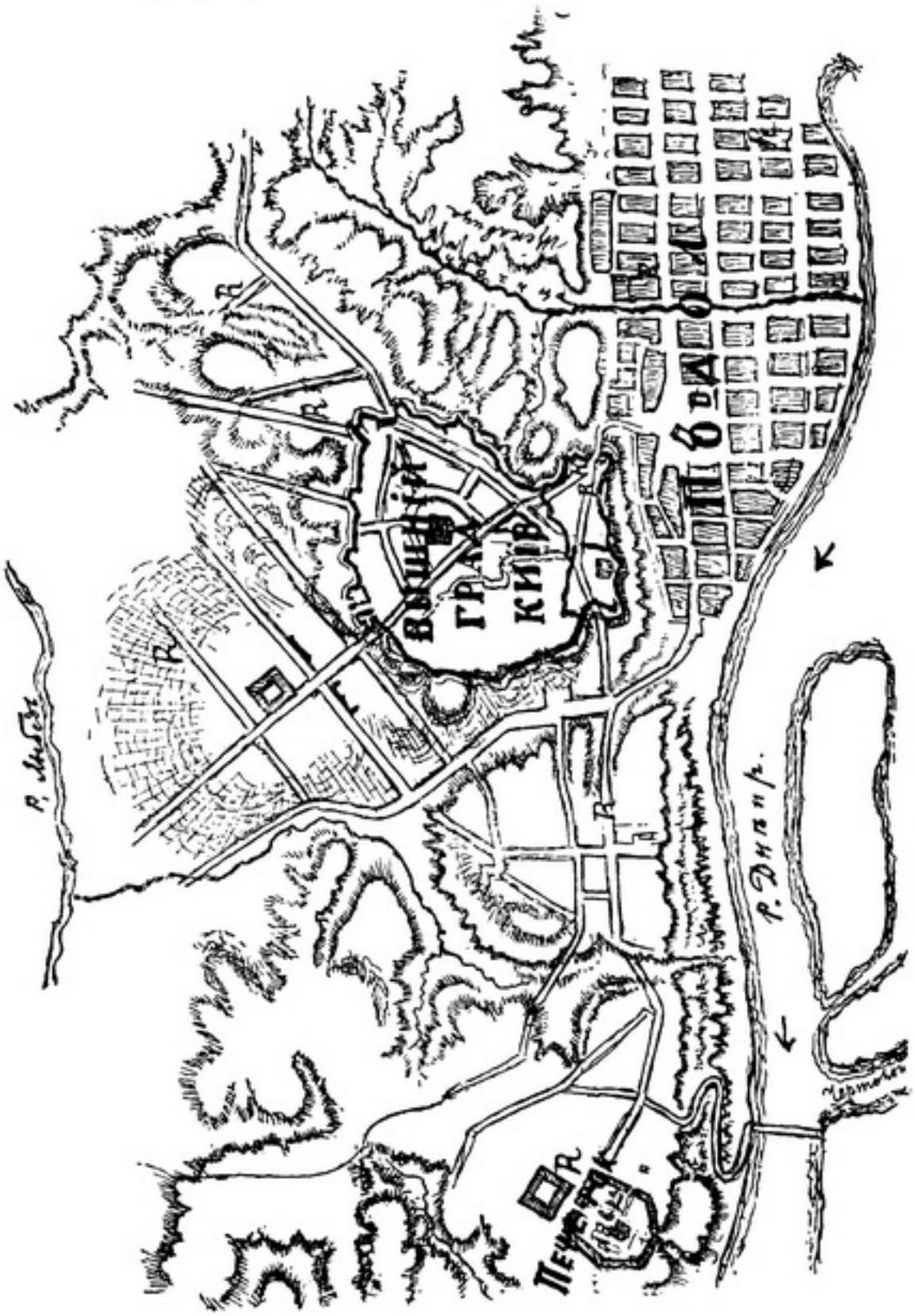
Нам зостається сказати ще кілька слів про знахідку теж скарбу римських монет, зроблену кілька (три-чотири) років тому на терені Київа, в тих саме місцевостях, що лежали на дорозі, якою за старих часів їздили до оточеного валами Київа, з заходу, від горішньої Либеди, в напрямку на Золоті Ворота. Так, в садибі № 34 на Караваївській вулиці, нижче будинку кол. Дитячого Притулку, в саду, як копали землю поміж деревами, знайшли кілька срібних невеличких монет, що, як виявилося, були римськими денаріями. Дві монети з цього скарбу—обидві римські срібні денарії,—були розглянуті нами. Одна монета—імператора Адріяна (117—138 р.р.), а друга—імператора Коммода (181—190). На Av першої, навколо голови імператора, в лавровому вінку, праворуч, така legenda: HADRIAN AVÇ TR. P. C. III. На RV—постать богині Вікторії (Victoria), з фігурою Перемоги (Victoria) в правій руці та квіткою з двома листочками в лівій. Навколо напис: P. M. TR. P. COS III. Монета імператора Коммода дуже потерта; проте, крім характерного, що добре зберігся, рисунку голови імператора, можна прочитати: M. COMM. ANT... (далі літери затерті). На RV—стоїть, ліворуч, постать якоїсь богині, навколо—напис, дуже затертий. Нещодавно знайдено, хлоп'ятами, біля Видубецького манастиря мідну монету імператора Константа, сина Костянтина В. Монета гарно збереглася. На Av—голова імператора в лавровому вінку, ліворуч, а навколо напис: D (ominus) N (oster) CONSTANS. PM (Pontifex maximus) PP (Pater Patriae) AVÇ (ustus). На Rv—воїн, у зброї, шагає праворуч, правою рукою держить хлоп'я, ліворуч стоїть олтар, на якому стирчить уверх сніп хліба, або гілка дерева, навколо напис: FELI (citatis) IMP. REPARATIO. Під рискою напис: CONS. H. Знахідка монети костянтинівської доби біля Видубецького манастиря, що стоїть на березі Дніпра, дуже цікава, бо вона дає натяки, що римські та візантійські гроші, як і инші речи, часто доходили до серця України водним шляхом, як це добре свідчить нам грецький імператор Костянтин Багрянородний [1].

Підводячи підсумки до всього сказаного, ми можемо зробити такі висновки:

1) Знахідки римських монет мали місце як у нагірній, цеб-то верхній частині Київа (Вишній Град), на так званому Старому місті, так і на низовій його половині, що зветься Подолом, Оболонею, Плоскою частиною то що; знахідки зазначених монет у нагірній частині Київа *давнішого часу більші*, що до *кількости монет*, ніж знахідки на Подолі. На верхньому Київі римські монети належали до часів I—III в.в. по Р. Х., тоді як

[1] Ця монета подарована Лаврському Музеєві В. М. Тверським, який дістав цю монету від хлоп'ят, в 1927 р.

на Подолі до III—IV в.в. по Р. Х. На верхньому Київі трапився скарб вагою біля І пуда, скарби-ж на Подолі були значно менші.



2) Більшу частину скарбів римських монет у Київі знайдено в оселених з давніх часів місцевостях, на лініях найприступніших до Київа шляхів з північного заходу, з південного сходу та з заходу.

3) Найбільші та найцінніші скарби з римськими монетами—біля Сінного Базару та на Некрасівській вулиці,—знайдено біля давньої кріпосної межі м. Київа, а саме—тієї частини міста, яку оселяв торговельно-промисловий люд і яку з давніх часів звали «жидівським городом», або «Жидове», як свідчять наші літописи (Ипат. лѣт., стр. 198, 296 и пр.). Крім того, їх знаходили по схилах, або боках того яру, який давав доступ до так званих «Жидівських або Львівських» воріт, що відогравали, як відомо, велику ролю в воєнно-стратегічному відношенні, де виникали величезні криваві сутички між оборонцями Київа та ворогами, що чинили на нього напад.

4) Скарб римських монет, знайдений на Печерському, біля будівлі арсеналу, також лежав на лінії того доступу до давнього київського кремля, який проходив попереду точищем яру, що йшов із східнього півдня до Великої Церкви Печерської Лаври, а далі—Микільською та Олександрівською вулицями, де також знайшли, в половині XIX ст., римські монети—в напрямку дуже важливих в історії м. Київа так званих «Лѣтскихъ Воротъ», де був теж один із важливих доступів до Старого Київа, як про це свідчать літописні відомості про наступ татар Батия на Київ, 1240 р.

5) На лінії підходів до Старого Київа з заходу, від річки Либеди, в напрямку на Золоті Ворота, також знайдено римські монети (на Караваївській вул.).

6) Скарб римських монет, знайдений на Оболоні, в садибі Мигурина, недалеко від київської гавані, також лежав у тій частині Подолу, де були за давніх часів, ворота, що вели на Поділ.

7) Скарби, знайдені коло Сінного Базару та на Некрасівській вулиці, свідчать, що київське населення мало тісні звязки як торговельно-промислові, так і культурно-політичні з Римом в I—IV стор.

8) Знахідки римських монет на терені м. Київа не є поодинокими, випадковими, ізольованими від сусідніх країн, але, навпаки, стоять у тісному звязку з тим величезним числом скарбів римських монет, що їх знайдено на широкій площі України, від меж Карпатських гір до берегів Дону, з одного боку, і від північного побережжя Чорного моря до меж р.р. Десни з Сеймом та Припяти—з другого, де більшість скарбів римських монет аналогічна й часом, і складом тим скарбам, які знайдено в м. Київі.

9) Скарби римських монет, знайдені як у Київі, так і по багатьох инших місцевостях України, лежали по лініях давніх торговельно-промислових та воєнно-стратегічних шляхів та до того-ж у найбільших вузлових стародавніх, залюднених пунктах країни знайдено й найбільші скарби римських монет.

10) Знайдені на території Київа римські монети свідчать про те, що найрозвиненіші зносини Київа з римським світом припадають на друге й половину третього сторіч. після Р. Х.

1927 р., 10 травня.
м. Київ.

ВАЛЕРІЯ КОЗЛОВСЬКА

БРОНДЗОВІ ПРИКРАСИ

З с. ПІДГІРЦІВ НА КИЇВЩИНІ

Року 1915, в урочищі «Човнище» коло с. Підгірців, на Київщині, вітер повимітав з піску де-кілька брондзових речей. Речі ці випадково пощастило мені здобути. Особа, від якої я їх одержала, оповіла, що в неї залишилися ще уламки навісочок і намистинок самісенько таких, які були передані мені. На жаль, не вважаючи на моє прохання, я їх не одержала.

Знахідка ця в тому складі, що я її маю, містить у собі 6 речей. 1) Намисто з 11 брондзових рурочок, на які насаджено по дві трикутні ажурні навіски. 2) Причіпка, що її прикрашено дірочками й довгастими прорізами з подвійними спиральками та навісками. 3) Довгаста фібула з 2-ма круглими щитками й хрещатою окрасою. 4) Кругла ажурна прикраса з подвійними спиральками. 5) Тонка кругла бляшка з вушком на звороті. 6) 7 намистинок.

Усі речі доброго ливарного виробу.

Спинюся на детальному перегляді зазначених речей.

1) Намисто з 11 рурочок з навісками (тбл. I, зним. 1). Можна гадати, що їх було більше (уламків з них я не маю). Через рурочки протягали мотузок або ремінець і вони були окрасою грудей. Рурочки завдовжки 5 снт., завширшки—3—4 мм., скручені з довгастої брондзової бляшки. На 1—1,4 снт. від обох кінців рурочки ці оздоблено пружками (по 3—4 разом) завширшки 2 мм. кожний. На одній з них пружки ці завширшки 1 мм., і чітко визначені. На обох гладеньких закінченнях рурочок (до пружків) насаджено трикутну навіску, здушену з обох боків вушка маленькими кільчатками. Навісочки являють собою трикутник майже рівнобічний (довжина боків коло 3,5 снт.), складений із рядків дрібнесеньких кільчаток, яких у першім рядку (під вушком) поставлено 2, і в кожному нижчому на одне більше. Отже останній 12-й рядок має їх 13. Вироблено кільчатка ці чітко, чому зовні здається, ніби вони злютовані, але на звороті видно, що навіски ці відлито в формочці, а дірочки на них пробито. Разом відлито і 2 реберця, що є на звороті по-за крайніми кільчатками всіх 12-ти рядків (тбл. II, зним. 1). Намисто покрите гарною зеленкуватою патиною, але де-не-де просвічує золотистим відблиском брондз. Де-які рурочки притерті на звороті. Як що скласти їх поруч, то навісочки сумежних рурочок насунуться одна на одну (див. зним.). Від тертя під час уживання цієї прикраси поверхня кутків їхніх мала-б стертися, проте всі навісочки добре

збереглися. Отож можна було-б припустити, що поміж рурочок на мотузочку насаджено було намистинки, або що инше, проте поміж речей з цієї знахідки я їх не маю. Нагрудні бронзові прикраси з рурочок з навісками в вигляді гусячих лапок чи трикутних цяток, або-ж подібні до довгастих дзвіночків звичайні для фінських старовинностей. Їх знайдено в могилах по околицях м. Мурома [1], в могилах Приладожжя [2], у Лядинських та Томниковських могилах [3], поміж стародавніх знахідок сточищ р.р. Оки та Ками [4] та в инших пунктах, де була поширена фінська культура або де можна констатувати звязки з фінськими селищами. Прикраси ці належали до жіночого вбрання і їх носили, як це виявили розкопи В. О. Городцова біля м. Мурома [5], на грудях нижче разків пацьорок від плеча до плеча, або на шиї, чи на голові, або на поясі. Згадані прикраси трохи відмінні від наших, а саме: навіски не було насаджено на рурочку, а за вушко просунуто в кільця, що їх прикріплено на спідній частині рурочки. Самі навіски теж відмінні від наших—як уже було зазначено, це є вузькі трикутники, цятки—гусячі лапки, довгасті виливані дзвіночки. Проте поміж прикрасами, про які мова, є речі близькі до наших навісок. До них належать, напр., маленька прикраса з кільчаток, що її знайдено в одній з Лядинських могил [6] та тонко вироблена причіпка зі збірки Н. Г. Первухина, що її знайдено у верхів'ях р. Ками [7]. Аналогічні нашим навіски, але менші, знайдено в с. Черняхові на Київщині [8] й на Полтавщині, коло с. Стовпяг [9]. Ця остання маленька навісочка з обох боків однакова й на звороті не має 2-х продовжних реберець. Той факт, що тип згаданих причіпок не був поширений поміж звичайних фінських навісок грубшого виробу, говорить за те, що наше намисто належало до незвичайних і найдорожчих прикрас. Треба зазначити, що любов до легких ажурних оздоб можна констатувати також у слов'янських племен, сусідів фінів. Напр., ажурні привіски та персні знайдено в могилах с. Кохани на горішньому дніпровому допливі Шуйці. (район поселення Кривичів). Тут у могилі 2-ій М. І. Буличов знайшов персня, що складався з 4-х рядків дрібних кільча-

[1] В. А. Городцовъ «Археологическія изслѣдованія въ окр. гор. Мурома въ 1910». Москва 1914 (Древн. т. XXIV).

[2] Н. Е. Брандеибургъ «Курганы южного Приладожья» (Мат. по Археол. Россіи № 18). Тбл. I, 7; тбл. III, 13.

[3] Лядинскій и Томниковскій могильники. Тамб. губ. (Мат. по Археол. Рос. № 10) СПБ. 1893. ст. 15, мал. 18 та инші. Тбл. I. 5, 7; тбл. IV, 8; тбл. VIII, 5 та инші.

[4] Древности бас. р. Оки и Камы, обработ. А. Спицынымъ (Мат. по Археол. Россіи, № 25).

[5] В. А. Городцовъ «Археологическія изслѣдованія въ окр. гор. Мурома». Ст. 56, мал. 26; ст. 104, мал. 61 та инші.

[6] Лядинск. и Томи. могильн. тбл., XIII, 9.

[7] Матеріалы по Археологіи восточныхъ губерній Россіи», вып. I. Москва, 1896, тбл. X, 16 (до ст. Н. Г. Первухина «по слѣдамъ Чуди»).

[8] «Древности Придніпровья» Б. Н. и В. Н. Ханенко, в. VI, тбл. XVIII, 309. тут ця річ звязана помилково з добою вел. мандрівки народів.

[9] Ця річ переховується в Археологічному Кабінеті Київськ. ІНО. Також—«Каталогъ выставки XI-го Археолог. Съѣзда в Кіевѣ» Кіевъ, 1899, ст. 83.

ток [1]. У Гдовських могилах (коло Чудського озера, теж у районі розселення Кривічів) В. М. Глазов видобув разом з ажурними речами досить грубу імітацію їхню у вигляді трикутної виливаної навіски, якої поверхню прикрашено заглибленими ромбиками, чому вона здається легкою [2].

2) Виливана причіпка (тбл. I, зним. 2). Вона складається з двох частин—горішньої трикутної з вушком і спідньої, до якої причеплені були навісочки (збереглася лише одна). Причіпка завдовшки—8 снт., завширшки—спідня лінія горішньої частини—5,8 снт., спідня лінія спідньої частини—8,6 снт. Горішня частина являє собою трикутник з вушком у вершку, через який просунуто брондзове грубе кільчатко з роз'єднаними кінцями, 2 снт. у діяметрі. Поверхня трикутника оздоблена 4-ма рядками дірочок за таким порядком—1-ий рядок — 1 дірочка, 2-ий — 3, 3-ій—4, 4-ий—6. На кутках простовисно поставлено по одній двійчастій спіральці. Нижня частина в своїй горішній лінії (тоб-то в місці з'єднання обох частин) має однакову широчінь з базою горішнього трикутника й на горішніх кутках має також двійчасті прямовисні спіральки. Гарною вигнутою лінією вона поширюється донизу, утворюючи гострі кутки. Поверхня цієї частини причіпки оздоблена вгорі—2-ма рядками дірочок (8 у кожному), посередині—9-ма довгастими звуженими донизу прорізями, унизу—13-ма дірочками, до яких були прикріплені навісочки подібні до довгастих дзвіночків (1,8 снт. завдовшки й 0,5 снт. завширшки насподі). З'єднувалися обидві частини на зворотньому боці. Тут між обох пар спіральок протягнено 2 брондзові смужки 3 мм. завширшки, в яких зроблено по 11 дірочок, чому смужки мають вигляд низки коротеньких поперечних дудочок (тбл. II зним. 2). Через ці дудочки був просунутий ремінчик або мотузок що з'єднував обидві частини й разом з тим робив причіпку движкою, що грала навісками та виблискувала брондзою. Причіпка ця була вилита в 2-х формочках разом з дудочками, які складають одне ціле з цією річчю. Повної аналогії цієї прикраси я не знаю, проте окремі елементи її, напр., навіски в вигляді дзвіночків, двійчасті спіральки, дірочки—звичайні для фінських оздоб [3].

3) Брондзова кута фібула з залізним зламаним закінченням (тбл. I, зним. 3). Основна частина її—рубчастий міцний стрижень, що випинається на звороті. З двох боків він стиснутий подвійними рельєфними смужками. На одному кінці він має дві опуклі круглі щитки, оздоблені дрібною спіраллю

[1] Н. И. Булычовъ. Журналъ раскопокъ 1898 г. по берегахъ Оки. Москва, 1899. ст. 70, тбл. XXX, 7.

[2] Гдовскіе курганы въ раскопкахъ В. Н. Глазова (Мат. по Арх. Рос. № 29). Тбл. XXV, 40.

[3] Напр., аналогічні навіски знайдено у Лядинських та Томниківських могилах (Мат. по Археол. Рос. № 10, ст. 15, мал. 18; ст. 27, мал. 14); у бас. р. Оки й Ками (Мат. по Арх. Рос. № 25, тбл. XIX, 9 та инші); у розкопах В. Городцова біля м. Мурома та по инших місцях. Двійчасті спіральки знайдено по тих самих місцях; про них згадано в зазначених роботах. Гарні зразки оздоблених дірочками ажурних фінських прикрас, що їх знайшов Н. Є. Бранденбург у могилах півден. Приладожжя (Мат. по Арх. Рос. № 18, тбл. III, 13; тбл. V, 16).

й облямовані дрібнесенькими перлинками. 4 більші перлинки вміщено в вигляді трикутника по-між цих щитків. З другого кінця, де починається одламана залізна частина фібули, стрижень з'єднується з овалом, якого середину він поділяє на 2 половини, що надає йому вигляду літери ф, перекинутої на бік. Посередині між цими закінченнями уміщено окрасу в вигляді хреста з поширеними кінцями. Фігура ця дуже поширюється в спідній частині, де знизу оздоблена 7-ма прорізаними трикутниками. З них горішні поставлені базою догори, спідні — донизу. Нижній край має 13 дрібненьких кільчаток для навісочок. Бокові кінці фігури—хреста коротенькі й стиснуті між широких горішніх та спідніх кінців. Розміри цієї фібули такі—завд.—7 снт; діяметри круглих щитків—1,7 снт; діям. овалу—1,9 снт; стрижень завш.—0,4 снт; разом з пружками завш.—11 снт; середня фігура—завд.—3,5 снт., завш. — у горішній частині — 1,5 снт., у нижній — 3,2 снт. Річ цю вилито в формочці. На звороті спідня частина середньої хрещатої фігури з двох боків обведена рельєфним бережком і два тонкі пружки з'єднують центри щитків із основним рубчастим стрижнем (тбл. II, зним. 3). Річ ця також має елементи фінської орнаментації. А саме—щитки точно повторюють—щитки, обвішені навісками, або обведені виливаною шворочкою, що трапляються по-між фінських прикрас[1]. Рубчастий стрижень нагадує такі-ж рубчасті рурочки з навісками[2]. Сама фібула належить до типу пізніх довгастих фібул із рубчастим стрижнем. Дві такі фібули знайдено на Київщині (у с.с. Верем'я й Букрін). Їх прикрашено коловою оздобою в тому місці, де наша фібула має два щитки[3]. Такого-ж типу фібули знайшов М. І. Буличов на горбі на березі р. Оки разом з иншими бронзовими речами, череп'ям та звірячими кістками. Відміна цих фібул полягає в тому, що тут рубчастий стрижень замкнений в овальну дугу, з якою він з'єднується тоненькими дротиками. Дуга обведена двійчастими спиральками[4]. Як уживали зазначений тип фібул важко сказати, бо на жодній з них не збереглося голки. Базуючися на зображеннях цих фібул, а також на нашій, можна припустити, що вони мали залізну голку без петельки, яка, як тонка залізна річ, до цього була знижена іржею.

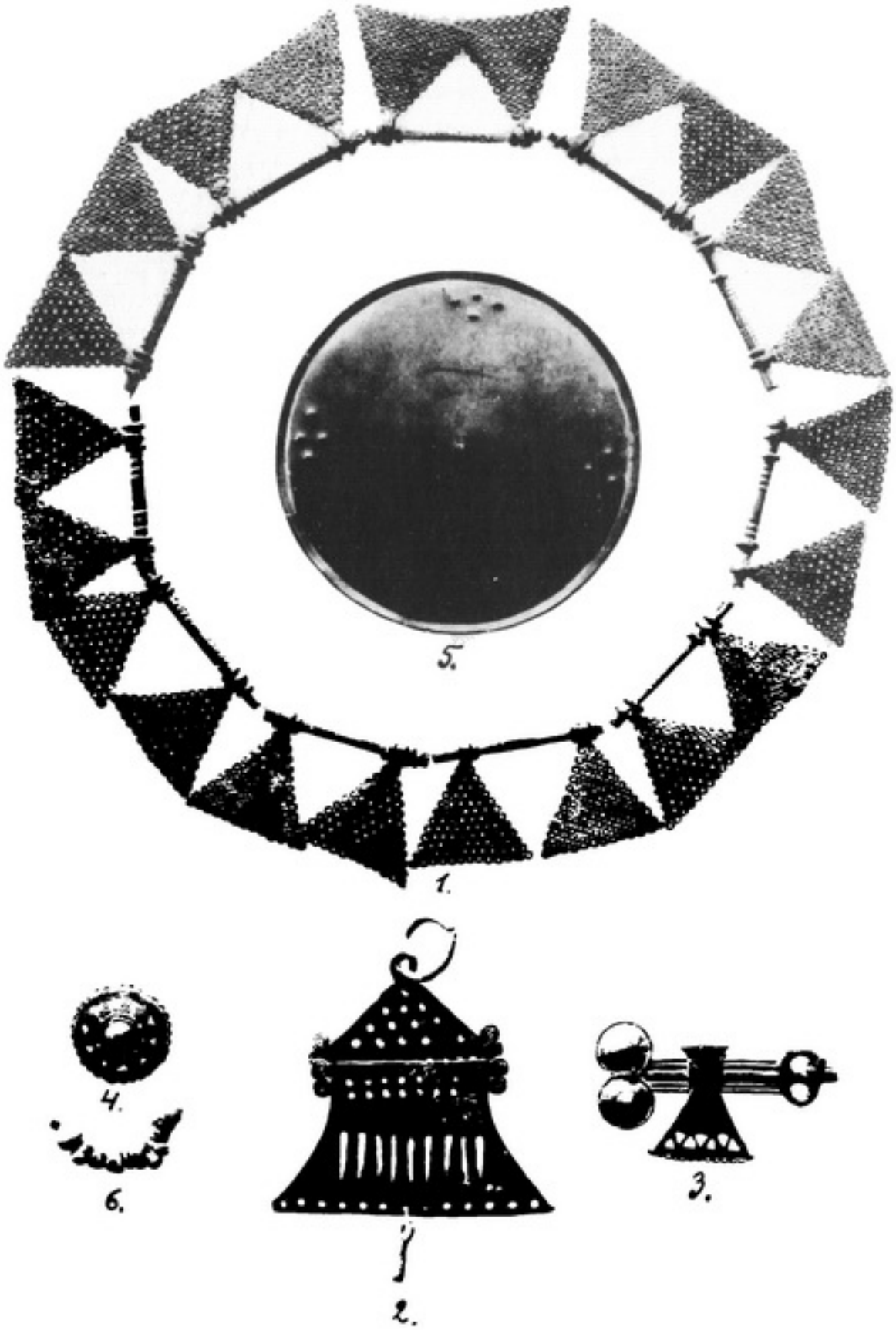
4) Кругла опукла ажурна прикраса (тбл. I, зним. 4). Між двома смугами тоненьких пружків (по 3 і 4 разом) уміщено 5 двійчастих спиральок. Посередині пиптик, навкруги низка дрібних вушок для навісок. На звороті довгаста бронзова петелька (тбл. II, зним. 4). Подібні прикраси з навісочками й без них у вигляді щитків, оздоблених дрібною спираллю, з вушком, аналогічним нашому, трапляються по-між фінських речей — з місцевостей,

[1] Лядинск. и Томн. мог., тбл. III, 29. Др. бас. р. Оки и Камы, тбл. XXIX, 3.

[2] Ляд. и Томн. мог. ст. 30, мал. 19; тбл. I, 5,7. Тбл. IV, 8. Кург. Южн. прил., тбл. I, 7.

[3] Древности приднѣпров'я, в. IV. Тбл. X, 267, 268; в. VI, тбл. XIX, 318. Тут вони уміщені по-між речами доби вел. мандр. нар. З цим погодитися неможна: по-перше тому, що серед скарбів доби вел. мандр. нар. таких фібул не знайдено. По-друге, тому що деталі нашої фібули (щитки, дірочки для навісок) звязують її з значною пізнішою добою.

[4] Н. И. Булычовъ. Журн. розк. 1898 г. по бер. Оки, ст. 20, тбл. I, 8, 9.



Оздоба з бронзи. С. Підгірці на Київщині.
La parure de bronze. Village Pidguirçi dans Kyïovie

5.

1

4.

2.

3.

Оздоба з бронзи. С. Пілгірці на Київщині.
La parure de bronze. Village Pidguirçi dans Kylovie (Le revers).

що про них сказано раніш[1]. Речі ці вживали також і для прикраси обув'я[2].

5) Кругла опукла прикраса з тонкої бронзової бляшки (зним. 5). Краї її злегка відогнутий. З 4-х боків вона оздоблена дрібними перлинками, вибитими зісподу. Перлинки розкладено по 4 в формі ромбу. Більшу центральну перлинку вироблено з закінчення петельки, що прикріплена на реверсі та майстерно приоблена в вирізаній круглій дірці в центрі бляшки (тал. II, зним. 5). Діяметр бляшки—11 сит. Прикраса ця вкрита гарною зеленкуватою патиною. Аналогічну річ грубшого виробу знайшов М. І. Буличов на горбі біля р. Оки[3].

6) Разом з цими речами знайдено також намистинки. Я маю їх — 7 (тбл. I, зним. 6). З них одна кругла скляна рівного рожевого кольору, непрозора. Інші—приплескуваті, зі скляної маси, жовті з 3-ма блакитними очками на блідому тлі. Є серед них дві подвійні. Цілком можливо, що це є залишки великого намиста. Намистинки звичайні для X-го й пізніших сторіччів. На зворотньому боці 5-х навісок нашого намиста є сліди залізної іржі рудого кольору (4-х—по кутках, на одній—майже на всю половину привіски). Сліди темної залізної іржі є на зворотньому боці круглої ажурної прикраси, на горішній частині причіпки та на поверхні одної з 5-х навісок. Сліди темної іржі могли виникнути від залізних частин фібули (уламок цієї частини, що зберігся, темного кольору)—руді ж від якоїсь залізної речи, яка була схована разом із зазначеними речами й зовсім розсипалася.

Речі ці відмінні технікою виробу й орнаментальними деталями, напр., спиральками, щитками то-що, й не належать до місцевих виробів тієї країни, де їх було знайдено, а являють собою речі занесені, хиба, що крім намистинок. Деталі наших прикрас, а саме щитки з дрібною спиралькою, мініятюрові подвійні спиральки, навісочки зближають їх з де-якими фінськими виробами. Очевидячки, майстер, що виробив наші речі був знайомий з фінськими прикрасами. Як відомо мідні або брондзові виливані речі з дзеленчастими навісками були улюбленими прикрасами фінських народів. Їх виробляли для власного вжитку, а також і для торгівлі з сусідами[4]. Археологічні досліди фінських городищ (напр., Єманаєвського, Скорняківського та инших) констатували, що були місцеві ливарні. А саме під час розкопів видобуто тигли, формочки виливання, фраґменти лячок і металеві стопки неправильної форми. Серед металевих речей, що їх знайдено на цих городищах, переважають брондзові вироби. Срібні-ж і особливо золоті—спорадичні[5].

Питання про те, яким робом занесено в Київську землю ці чужі вироби, важко розвязати цілком певно. Маючи на увазі характер наших речей, їх можна датувати не раніш IX—X ст.

[1] Древн. бас. Оки и Камы. Тбл. XXIX, 3. Ляд. и Томн. мог. Тбл. III, 29. ст. 3, мал. 3.

[2] В. А. Городцовъ. Археол. изслѣд. въ окр. Мурома, ст. 56, мал. 26—28 ст. 64, мал. 36.

[3] Н. И. Булычовъ. Журн. раскопокъ 1898 г. по бер. Оки, ст. 20, тбл. I, 10.

[4] Матеріалы по Археологіи Восточных губ. Россіи, в. I, Москва, 1893, ст. 65, 69.

[5] Ibidem. ст. 150, 169, в. II (Москва 1896) ст. 33—34.

Місцевість, в якій їх знайдено, відограла значну ролю в історії Київської землі. Сучасне с. Підгірці лежить на захід від р. Дніпра й на північ від цілої системи зміївих валів, під високостю, що тягнеться по над Дніпром від Києва до Канева. На південь від нього розлігся вал, що робить правильну дугу, яка впирається в дрібні дніпрові допливи. Біля села стоять могили[1]. На південний захід від села, під самим зміївим валом лежить село Старі Безрадичі. У ньому є цікаве урочище Торч з лишками стародавнього городища по-над р. Стугною. Городище це, на думку де-кого з істориків, є старий Торческ, одне з великих городів Київської землі, яке оселяли торки[2]. На північний схід від Ст. Безрадичів і на захід (з невеликим відхиленням на південь) від с. Підгірці біля зміївого валу лежить м. Васильків, старий Василів, що теж розкинувся на березі р. Стугни. У центрі містечка є залишки городища. Друге городище є на передмісті Застугня[3]. На південь від с. Підгірці по Дніпру лежать—м. Трипілля, старий Треполь, колись добре укріплений город; біля нього за князівських часів була переправа через Дніпро. Зараз на Дівич-Горі є залишки городища. Біля Трипілля є могили[4]. Ще нижче по Дніпру зустрічаємо с. Витачів, старий Витічів, укріплений город — фортеця з гарною пристанню. Тут також була переправа через Дніпро. Нині в селі переховалося городище, а біля села могилки[5]. На південь від с. Підгірці біля зміївого валу лежить с. Обухів, коло нього є городища та могилки[6]. На північ від Підгірців лежать старі городища із слідами фортець і могилки в с.с. Хотові, Китаїві та Пирогові[7].

З допіру наведеного ясно, що місцевість, де нині лежать с. Підгірці та його околиці, в князівську добу було вельми залюднене й укріплене валами та фортецями. Тут швидким темпом ішло історичне життя Київської землі.

Можна припустити, що наші речі були заховані в пісковому горбку через небезпеку, що часто виникала тут за бурхливих часів[8].

м. Київ, грудень 1926.

---

[1] В. Антоновичъ. «Археологическая карта Кіевской губ.» Москва, 1895, ст. 22.

[2] Ibidem. ст. 22. М. Грушевскій «Очеркъ исторіи Кіевской земли» Кіевъ 1891, ст. 27—28.

[3] В. Антоновичъ. Археол. картъ Кіевск. губ. ст. 45. М. Грушевскій «Очеркъ Кіевск. земли», ст. 25.

[4] М. Грушевскій «Очеркъ Кіевск. земли», ст. 25.

[5] Ibidem, ст. 29. В. Антоновичъ. «Арх. карта Кіевск. губ.», ст. 25.

[6] В. Антоновичъ. «Арх. карта Кіев. губ.», ст. 24.

[7] Ibidem, ст. 23, 24.

[8] Речі, що їх описано в розвідці, переховуються у Всеукр. Історичн. Музеї ім. Т. Шевченка, Археол. відд. інв. №№ 35938—359949. Фотознимки на таблицях виконав фотогр. зазначеного Музею М. П. Сталінський.

М. НОВИЦЬКА

ДАТОВАНІ ЕПІТРАХІЛІ

ЛАВРСЬКОГО МУЗЕЮ 1640—1743 Р.

Лаврський Музей має серед своїх величезних збірок українського шиття досить значну кількість датованих речей. З них одних епітрахілів — 13.

На жаль ці датовані епітрахілі охоплюють лише 103 роки, тоді як недатовані — мало не 300 років, та й розподілення їхнє по роках нерівномірне. До XVIII в. належить тільки один епітрахіль 1743 року, а решта всі XVII в. згруповані так: навколо 40-х [1] та 70-х [2] років по 4, 80-х—2 [3], один 1690 р. та один 1653 року.

Але ця, порівнюючи, невелика група речей дає нам дуже багато цікавого матеріялу, опертого на точні дати та написи, вигаптовані на самих епітрахілях. Наші зразки в повній мірі виявляють технічні засоби гаптування XVII в. та різноманітні візерунки його закріплення, а дати помагають з'ясувати, в які доби більше поширені певні технічні варіянти й звязані з ними зміни в трактовці. Техніку характерну для XVIII в. маємо дійсно тільки на одному епітрахілі, але проте це є дуже типовий зразок.

Крім того наш датований матеріял на протязі від 40-х до 90-х років XVII в. досить повно характеризує композиційні схеми епітрахільного гаптування, за винятком одної композиції — «Древа-Єсеєва» — яка дуже поширена за XVII в. та на початку XVIII в., але не має жадного примірника датованого. Можливо, що датували переважно меморіяльні дарунки, а для них композиція Древа Єсеєва в її сталій формі, з 25 постійними постатями, що її вжито на епітрахілях, не підходила, бо не мала куди вміщати образи патронів та храмових святих.

Герб [4] та детальніші написи на 5 епітрахілях дають нам змогу пізнати той ґрунт, на якому утворилися всі ці художні зразки шиття, а також ті психологічні передумови, що їх викликали.

Антоній Дусінський підкреслює сам, що дарує епітрахіль «за отпущеніе грѣховъ родителей» [5], хтось невідомий дарує схимникові «КмѢтѢ» [6], мабуть, як ознаку особливої поваги чи подяки, а Варлаам Ясинський робить низку

[1] 1640, 1640, 1642, 1643 р.
[2] 1672, 1673, 1674, 1674 р.
[3] 1687, 1687 р.
[4] Епітрахіль 1687 р. ч. 26.
[5] Епітрахіль 1640 р. ч. 326.
[6] Епітрахіль 1743 р. ч. 1380.

дарунків з образом свого патрона [1] р. 1687 — саме тоді, коли йому пропонували стати мітрополітом Київа, себ-то в рік для нього особливо значний. Підписи донаторів, серед яких ми маємо імена родичів гетьманів, напр., Мазепиної [2], Сомкової [3], або представників вищого духівництва—Ясинського І., Дусінського [4] свідчать, що такі дарунки робили люди заможні. Матеріял та тим більше робота подібних речей коштували багато, а коли ми візьмемо на увагу, що наші датовані епітрахілі являють собою незначні рештки від цілих комплексів, то ясно буде, що лише заможні верстви населення за певних соціяльних умов мали на це змогу. Досить згадати ім'я Мазепи, Петра Могили та ин., щоб одживити перед нашими очима величезну картину розвитку українського меценатства, що особливо тісно було звязане з культурно-національним відродженням України в XVII та на початку XVIII в. в.

Головним осередком гаптарства були мабуть манастирі, де умови життя найбільше сприяли розвиткові цього майстерства, хоча є деякі відомості про існування гаптарок при кравецькому цехові [5].

Підпис ігумені Марії Магдалени Мазепіної [2] дає певну вказівку на Київо-Вознесенський манастир (проти Печерської Лаври), що його, з помсти до Мазепи, зруйнував Петро I р. 1711, перевівши черниць до Флорівського манастиря, де гаптарство збереглося й на цей день.

Оскільки більшість наших датованих епітрахілів походить з Київських чоловічих манастирів [6], за винятком двох [7], які передано з музею Київської Духовної Академії, то можна припустити, що більшу частину їх вигаптовано в такому великому Київському осередку гаптування, як Вознесенський манастир.

К р і й. Епітрахіль своє походження веде від ораря, перекинутого обома кінцями наперед і симболізує доброго пастиря, що поклав собі на рамена вівцю. Усі наші датовані зразки, за винятком епітрахіля 1690 р., належать ще до типу розрізних епітрахілів. Складаються вони з двох вузьких та довгих смуг із самостійною облямівкою, які зшито короткими краями лиш угорі, а повздовж вони з'єднані петельками та ґудзиками [8]. З часом епітрахілі стали зшивати, а ґудзики залишилися прикрасою посередині епітрахіля, що долі має ще пишні шовкові китиці [9].

[1] Епітрахіль 1687 р. ч. 26 та ч. 24.

[2] Епітрахіль 1690 р. ч. 54.

[3] Епітрахіль 1672 р. ч. 2516.

[4] Епітрахіль 1640 р. ч. 326.

[5] Київськ. Окр. Архів. Книжка запису учнів до цеху Кравецького поч. XIX ст.

[6] З Михайлівського Золотоверхого ман. — 3 (ч. 115, 116, 117) і Видубецького — 2 (ч. 268, 269); Миколо-Слупського — 3 (ч. 24, 26, 28); Лаври — 2 (ч. 2516, 1380) та Флорівського жін. ман. — 1 (ч. 54).

[7] Один з с. Пуховки, Остерського пов. (ч. 326 — 1640 р.), другий — нез'ясовано звідки (ч. 439).

[8] Ґудзики зроблені з щільно скрученого (в шарик) паперу, що його зверху заплетено шовком із сухозліткою, переважно: з зірка в центрі та кривульки навкруги.

[9] Китиці з суканого шовку, переважно зеленого та малинового, зверху було вкрито одним рядком суканої сухозлітки, що мало ніде не збереглася. Голівки китиць зроблено в тій самій техніці, що й ґудзики. На епітрахілі 1653 р. бачимо зараз торочки, але під ними залишилися ознаки китиць.

Матеріял. Зроблено наші епітрахілі иноді з шовку, але переважно з малинового італійського оксамиту, що утворює глибоке, м'яке тло для метальового гаптування, яким густо вкрито весь епітрахіль за винятком частини, що оточує шию («ожерелье» за описами XVIII в.).

Головний матеріял для гаптування є сухозлітка [1]. Шовк [2] вживано тільки для гаптування обличчя, рук, ніг та дрібних деталів, а також, як допомічний матеріял, себ-то для закріплення сухозлітки та для того, щоб утворити «скані» нитки [3].

Техніка. У техніці всіх наших датованих епітрахілів XVII в. та одного, що є з XVIII в., яскраво бачимо велику різницю, бо за першу чверть XVIII в. мало не зникає гаптування на м'якім підстеленні, а замість того шириться гаптування на твердім підстеленні з картону, навіть шкіри.

На всіх епітрахілях XVII в. лише частину орнаменту та облямівку гаптовано відразу на саму річ з підстеленням з ниток (Мал. 17. На нижній квітці, де сухозлітка витерта, видко нитки підстелення), покладених у напрямку протилежному гаптуванню. Ці нитки часом покручено в шнур та вкрито, особливо на облямівках, кольоровим, переважно брунатно-золотистим шовком, що зпід метального гаптування може виглядати тільки в зіпсутих місцях. Усі постаті шито окремо на полотні з таким самим підстеленням із ниток. Постаті, після того, як їх пришито на відповідне місце, обкидано шнуром із сухозлітки, а при особливо високому рельєфі 90-го та 80-х років підкладено ще під спід постатей повсть.

На епітрахілі 1743 р. (Мал. 15 і 18) маємо типовий зразок гаптування XVIII в., відразу на саму річ з підстеленням із приклеєного картону.

Оскільки сухозлітку не шиють крізь тканину, а тільки накладають поверх, вона повинна бути перехвачена та пришита до тканини иншою, за старих часів завсіди шовковою, ниткою, що дає наче коротку рисочку чи крапочку впоперек рівної блискучої лінії сухозлітки. На зразках XVII в. сухозлітку вживають подвійно (Мал. 17), а на зразку 1743 р. — потрійно (Мал. 18 і 37).

У XVII в. гаптарка надзвичайно вміло, з великою увагою та смаком, користувалася з цих закріплень. Вона складала з них різноманітні геометричні визерунки та уникала цим рівних блискучих метальових площин.

[1] Сухозлітка = сухозлотиця = металева нитка — являє собою вузенький, плискуватий срібний, часто позолочений дротик, що ним обвито шовкову нитку (білу під сріблом, жовту під золотом) так, що утворюється враження суцільної рівної, блискучої метальової нитки. За пізніших часів з'являється декілька гатунків сухозлітки, але на наших епітрахілях є лиш один раз у волоссі (еп. 1674 р. ч. 116) капітеля — шрубова спіраль плискуватого дротика.

[2] Шовк на закріплення вживали переважно несуканий. Гама кольорів досить стала, по ступені поширення йде так: 1) різноманітні відтінки від брунатного до блідо-кремового або жовтого; 2) від блідо-рожевого до темно-червоного; 3) блакитний; 4) зелений; 5) чорний та 6) білий. Для инших випадків шовк вжито тих самих кольорів, але суканий.

[3] Скані нитки = сухозлітка, перевита з шовком. Для золота вживали зелений, блакитний, рожево-червоний, менше брунатний або чорний шовк, а для срібла — переважно блакитний.

Не всі частини гаптування дають однакові можливості що до складности та різноманітности визерунку закріплень. Так лінії тонкого стебла та літер на всіх наших зразках мають закріплення лиш по контурах «в лом»[1], що надає їм вигляду рівного рельєфного шнура (мал. 3, підпис), иноді з зубчастими краями. Лінії грубші, головним чином обрамлення, мають ще через 6 — 8 ниток стільки-ж ниток закріплених у середині, що дає гру світла та тіни в місцях поглиблених рисочок (мал. 28, 17, стебло). Часом на ще ширших обрамленнях з'єднані обидва засоби. Найбільшої різноманітности та складности набирають закріплення на більших площах, якими в гаптуванні епітрахілів є одежа виображених постатей святих.

Обрахунок усіх визерунків закріплень по роках довів, що певні узори, характерні для одного часу, зникають, або відступають перед новими, які з часом стають простішими та прямолінійнішими. Крім того для верхньої одежі вживають инших визерунків ніж для спідньої. Часом деякі визерунки після того, як на верхній одежі їх змінено на нові, переходять та зберегаються довший час на спідній одежі.

До останньої чверти XVII в. найулюбленішою є група закріплень, що складаєтся з різноманітних сполучень ромбів (табл. VII). В останній чверті віку, особливо з 1687 року, поширюєтся переважно на верхній одежі, закріплення по прямих паралельних лініях (мал. 16. Нижня частина одежи Федора), що дає враження рельєфних шнурів, щільно покладених один біля другого, та (мал. 16 — на грудях Федора) «панцирне»[2], що його утворює закріплення (на досить високому підстеленні з паралельних шворок) кожної пари сусідніх ниток сухозлітки на половині попередніх; — тоді замість суцільної, наче кованої, метальової поверхні маємо щось прозоріше, подібне до панциря. Перший випадок такого закріплення зустрічаємо на епітрахілі 1653 року, потім 1674 й далі. Часто вживають комбінацію двох останніх способів закріплення. З 80-х років зустрічаємо також закріплення скісними простими, иноді ламаними лініями (мал. 32, 17, на квітках). Нарешті, визерунок подібний до плетіння з рогожі або лика (мал. 34, 16, нижній трикутник постати) здибаємо на верхній одежі протягом з 1643 — 1674 р. р.; з 1672 до 90-х років він переходить і на спідню одежу.

Зазначена горі група ромбів складаєтся з чотирьох різних схем, з декількома варіянтами кожна.

У I-й схемі площа поділена на граточки з пересічених скісних ліній, що утворюють сполучені ромби в шаховому порядкові з вписаними в середину ще меншими ромбиками (мал. 19-23). Дальші варіянти цієї схеми полягають у тому, що внутрішні ромби не залишають простими, а часом поділяють на ще менші ромбики[3] (4 чи 9) (мал. 20), чи вміщають ці менші

[1] Див. Шабельская, Материалы и технические приемы в древне-русском шитье, «Вопросы Реставрации». М. 1926, стор. 120.

[2] Слово «панцирне» закріплення вжито аналогічно до зовнішнього вигляду панциря.

[3] У цьому варіянті найбільше поширене для всієї одежі розділення внутрішнього ромбу на 4 менші ромбики; ромби, які не мають у середині менших, зустрічаємо на

1. Деталь епітрахіля р. 1640.
1. Detail d'un étole 1640.

2. Епітрахіль р. 1640.
2. L'étote 1640.

3. Деталь епітрахіля р. 1672.
3. Detail d'un étole 1672.

ромбики лиш по кутках більшого[1] (мал. 21 та 22), або-ж, нарешті, усі краї ромба оточують смугами із ромбиків, з'єднаних боками[2] (мал. 23).

У II схемі — низки ромбиків, що мають по дві спільні сусідні сторони, з'єднані, як в обрамленні попереднього варіянту, в смугу, яка завсіди йде навскоси та чергується з такими-ж смугами рівної площі. Маємо його від 1640 до 1672 року на верхній одежі та з 1640 до 1690 на спідній (мал. 24).

У III схемі — нез'єднані між собою ромбики розташовані в шаховому порядкові (мал. 25). Самі ромби часто утворено не рисочками, а лише чотирма (мал. 33, 3, одвернуті краї одежі) крапочками стегів.

Нарешті в останній IV схемі — низка ромбиків, з'єднаних кутками, утворюють між собою кривлясту смугу (мал. 26, 27), яка иноді теж розроблена визерунками. Ромбики цієї схеми рідко бувають поділені на 4 або 9 менших. Цю схему вживали за 40-х років переважно для верхньої одежі, а за 90-х для спідньої.

На дрібних частинах одежі, напр. омофорах та епітрахілях, крім вищезгаданих визерунків у зазначені періоди часто зустрічаємо між 1642 та 1687 р. шахове закріплення (мал. 16, 17, росл. елементи й м. 35). Принцип його той-же, що й у панцирному, але замість 2 ниток береться підряд од 4 до 8 ниток.

Крила архангелів розроблені майже виключно панцирним закріпленням, крила серафімів (м. 36) переважно шнуровим та панцирним закріпленням, а на епітрахілях 1640 й 1672 р. — кривульками.

Пелюстки квітів та листочки мають, переважно, закріплення шахове та панцирне — часом хвилястими та ламаними лініями, а инколи по контурах, або якими-будь варіянтами ромбиків (епітрахіль 1640 р.).

В архітектурних мотивах, себ-то колонках, після 80-х років ми бачимо лише шнурове закріплення, а раніше різні варіянти ромбиків. Земля буває гаптована або «сканими» нитками (зол. з зеленим шовком), або-ж сухозліткою з шаховим закріпленням; тут золоті прямокутники иноді чергуються із срібними.

Тип закріплень на епітрахілях XVIII в. (мал. 18, 37) різко відрізняється від попередніх XVII ст. Кожний стег закріплення зовні схований від ока глядача. Усі рослинні елементи мають закріплення тільки по контурах. На одежі постатей, крім контуру, закріплення йдуть по лініях малюнка, що зазначають складки та деталі і завсіди вкриті зверху шнурочками. Поміж ними вміщено місцями закріплення, що з окремих поглиблених крапочок, де нитки закріплення сховані в глибині проколотого картону, складають ромби та трикутники (мал. 18 — трьохпелюсткова квітка).

спідній одежі між 40 та 74 р., тоді як на верхній — внутрішній ромб поділений аж на 9 менших.

[1] У цьому II варіянті першої схеми поширене заповнення маленькими ромбиками всіх 4 кутків, яке бачимо на верхній одежі між 43 та 74 р., те-ж саме, але з поділенням ромбика хрест на хрест маємо на верхній одежі 1643 та 1674 р. р., а на спідній 1674, 1687 та 1690 р. р. Складніші чи простіші випадки (ромбик лиш в одному кутку) мають епізодичний характер.

[2] Цей III-й варіянт відрізняється лише числом ромбиків у обрамленні.

Глибина оксамитового тла більшости епітрахілів наче відділяє та підкреслює метальове гаптування. Тільки один епітрахіль (еп. 1640) повільно об'єднує в загальну гаму фіялкове тло та гаптування з великою домішкою кольорового шовку. В самому гаптуванні треба зазначити перевагу золотої сухозлітки над срібною, яку вживають тільки на спідній одежі, найбільше за 40-х років, та на деяких деталях. Лиш один епітрахіль 1743 р. в своїому рослинному орнаменті має більше срібної сухозлітки.

Різнобарвність шовкових ниток закріплення XVII в. надає дуже ніжного відтінку однотонним площам, укритим сухозліткою, хоча вживається часом закріплення нейтральними кольорами (білим на сріблі та жовтим на золоті), а в пізніших типах (шнуровому та панцирному) нитки закріплення зовсім сховані від ока, так само як і в XVIII в. Для закріплення золота найбільше поширені кольори: блакитний, зелений, рожевий, червоний, менше — брунатний, зовсім випадково чорний, а для срібла — рожевий, блакитний, менше чорний та зелений.

Техніка виконання обличчя, рук та ніг має на наших епітрахілях три різних гатунки.

На епітрахілі 1640 р. ч. 115 вони заспіль гаптовані шовком, хоча не дуже тонко, але з зазначенням структури тіла напрямком шва («гладкий атласний шов», «по формі»). Решта речей XVII в. має обличчя, руки та голі ноги шиті лиш контурно на білому шовку (мал. 16), в техніці характерній для українського життя XVII в. Цей шовк накладено, або безпосередньо на полотно, на якім шито постать, або на підстелення з паперу. Контури зроблено стеблом переважно подвійно, так що поруч лягають щільно біла та чорна лінія, волосся бороди та черевики, рідко руки, шито як і в першому випадку.

На зразку 1743 р. маємо, як на всіх речах після першої чверти XVIII в., обличчя мальовані, — в даному разі, — на шовку.

Композиція. Умови крою та вживання епітрахіля легко пояснюють походження сторчових композицій епітрахільного гаптування та рівновагу й симетрію в композиції обох половинок. Підкреслювання сусідніх мотивів, наче акцент, задержує око глядача, зосереджує його увагу зразу на обох половинках і розрізний епітрахіль справляє часто враження одної широкої смуги, поділеної на поземні рядки. Ролю цих акцентів виконують переважно людські постаті. Для більшого звязку використовують зміст і рух постатей назустріч одна одній.

При дуже витриманій симетрії ми майже ніколи не зустрічаємо механічного відбитка одного малюнка на обох половинках епітрахіля: не тільки не повторюють постатей святих, але й рослинний орнамент у накладанні не є тотожній. Гаптарка, складаючи визерунок, напевне окремо малювала обидві половини епітрахіля, а коли й вживала одного малюнка, то не дуже додержувалася наведених контурів та надавала відміни підчас самого процесу гаптування.

Усі композиції наших датованих епітрахілів можна звести до трьох схем.

У першій ми бачимо органічно з'єднаний рослинний орнамент, що йде від низу до верху композиції, охоплюючи ті чи инші постаті святих. Друга

композиція протилежна першій, бо поділяє весь епітрахіль на окремі чотирикутники двох різних розмірів, з виображенням святих та рослинних мотивів; у ній більшу ролю відіграють постаті святих, що завсіди вміщені під арками. Третя схема — мішана, сполучає в різних пропорціях риси обох попередніх схем: рямки з написом поділяють ще композицію на прямокутники, постаті святих підкреслені овалами, але рослинні мотиви оточують овали з усіх боків і на деяких примірниках прагнуть до утворення суцільного орнаменту від низу до верху епітрахіля.

Крім того, всі епітрахілі, по краях кожної половинки, оточені вузькою, переважно золотою, смугою обрамлення, яка продовжувалася й навколо «ожерелья», але в переробках більшістю зрізана. Долі пряма лінія відділяє від цього обрамлення (майже завсіди завширшки всього епітрахіля) смугу від 0,025 до 0,04 m. заввишки для написів, переважно на один рядок. Над кожним святим ім'я його взяте в рямки, звичайно чотирикутні, з вушками по боках, а на 2-х епітрахілях III-ої схеми рямки нагадують сувій.

До першої композиційної схеми належить найменша кількість датованих епітрахілів — тільки три (1640 р. мал. 2, 1674 р. мал. 11, 1743 р. мал. 15) але вони охоплюють найбільший час — 103 роки. Характерна ця схема епітрахільних композицій, з її двома варіянтами, тим, що рослинний орнамент, органічно з'єднаний, буйно прагне заповнити весь епітрахіль од низу до верху. В своїму русі, за допомогою гнучкого стебла та листя він, щоб умістити різних святих, утворює закінчені картуші з загостренням униз. Ці загострення сполучаються переважно з центрами квіток, ховаючися в перспективно скорочене коло, від якого пелюстки квітки падають долі.

Між собою варіянти різняться тим, що в першому (еп. 1640 р. мал. 2, та 1743 р. мал. 15) рослинний орнамент багатіший, має більше самостійного значення й, порівнюючи, мало місця дає постатям. У другому варіянті (еп. 1674 р. мал. 11) збільшується кількість постатей, зменшуються можливості орнаменту, якому більше доводиться виконувати службові ролі для утворення картуш.

Епітрахіль 1743 року (мал. 15), за винятком сцени у верхньому картуші, точно повторює композицію епітрахіля 1640 р. (мал. 2). Однаковість їхнього розміру й майже повна тотожність, яка виявлена в накладанні одного епітрахіля на другий, не вважаючи на різне походження (с. Пуховка на Остерщині та Лавра), примушує допустити, що обоє вони вийшли з одної великої майстерні, яка зберегала старі традиції та зразки протягом віків.

Порівнання цих двох датованих епітрахілів, виконаних різною технікою на різному матеріялі (шовк — оксамит), один по 103-х роках після другого, надзвичайно цікаве. Лінії стебла стають у XVIII в. грубіші, рівніші, пелюстки квітів гублять свої геометричні малюнки закріплень та різнобарвні деталі з кольорового шовку, немає більше листя із «сканих» ниток, скрізь висуваються блискучі площі наче кованого металу, які мають у своїм розпорядженні лиш два кольори: золотий та срібний, що теж загубили

ніжні відтінки, які надавали їм кольорові закріплення. Ніжні закручені вусики, що на епітрахілі 1640 р. відходили від центральної квітки й закінчували краї листків, набирають більшої різкости, прагнуть разом з лелітками [1] заповнити майже все тло поміж тісніше розміщеного орнаменту.

На обох цих епітрахілях верхні картуші займають 0,2 усієї композиції. На першому з них вміщено дуже цікаву композицію: «Явлення ангола Якимові та Ганні» (мал. 1 і 2), що скомпонована двома аналогічними сценами на обох половинках епітрахіля. Дерева з різнокольоровими листочками, птахами, що сидять на яєчках по гніздах, та різними звірятами внизу утворюють для сцени оточення повне життя. Під деревом стоїть Ганна й уважно та побожно слухає вість од ангола, що, простягаючи руки, злітає зверху. В другому картуші, теж під деревом, але, здається, без живих істот Яким приймає ту-ж звістку від иншого ангола. Постать Якимова відмінна від звичайних постатей святих, які бачимо на епітрахілях, — він експансивно підніс руки назустріч вісникові й подався вперед, як людина, дійсно чимись зворушена.

На епітрахілі 1743 року маємо по одній постаті на весь картуш — Антонія та Теодосія, в три чверти обернутих один до одного, із значно жвавішим рухом, ніж у постатей XVII в.

Епітрахіль 1674 р. (мал. 11) загубив, відповідно до свого часу, геометричні визерунки закріплень рослинного орнаменту, а також тендітні контури; він має 4 пари картушів, з них верхні, з Благовіщенням, більшого розміру, а три пари менших мають у собі поясні постаті святих, які теж наче органічно виходять з рослинних мотивів.

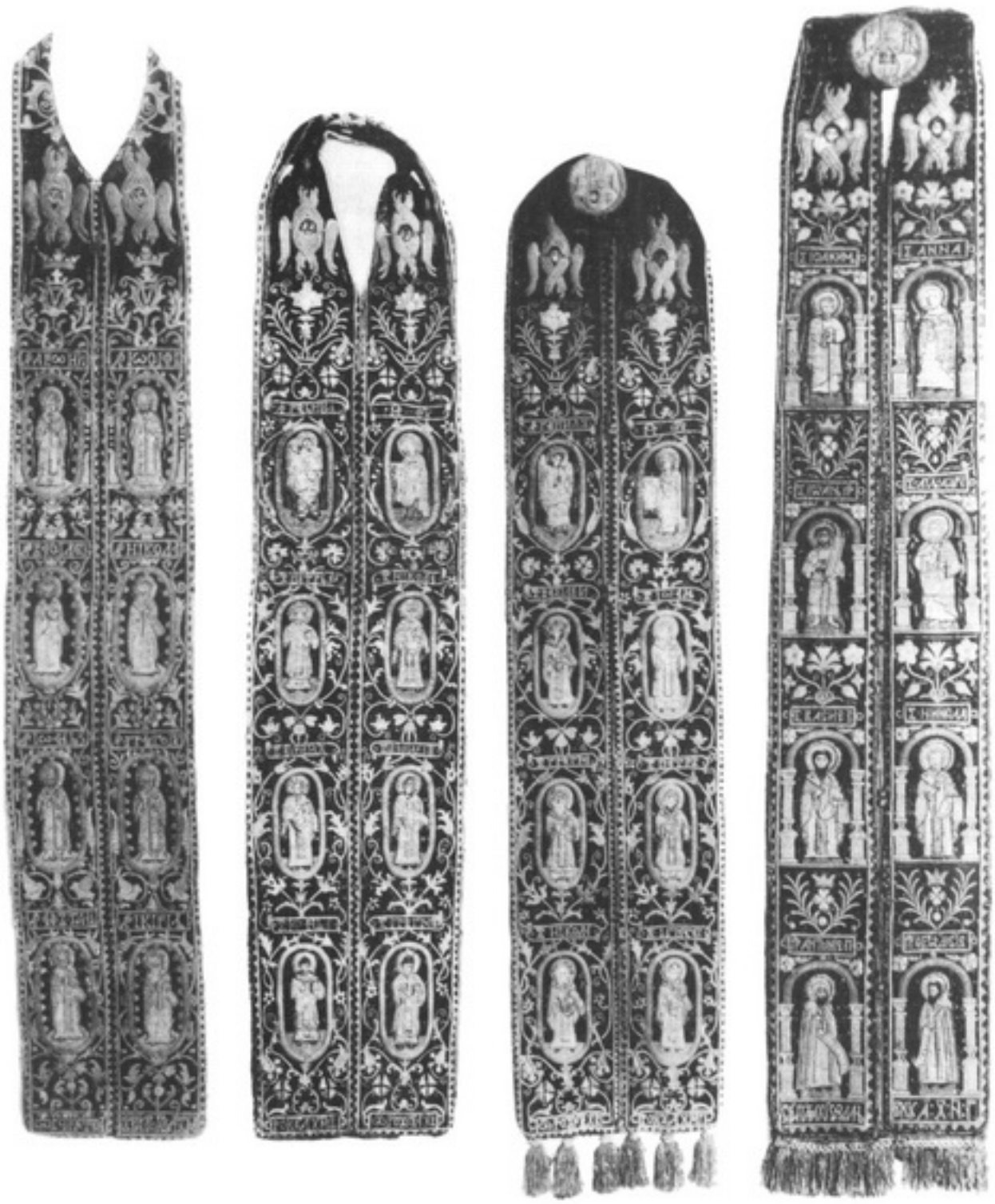
До другої композиційної схеми належить п'ять епітрахілів од 1653 до 1690 року (1653 р. мал. 7, 1672 р. мал. 8, 1687 р. мал. 12, 1687 р. мал. 13 та 1690 р. мал. 14). Таких копій та повторень, як у попередній схемі ми не маємо, але композиції в них дуже одноманітні через постійне чергування чотирьох (один раз трьох — епітрахіль 1690 р.) пар постатей під арками з прямокутником рослинного орнаменту. Власне весь епітрахіль прямими рисками під колонами поділено на видовжені високі чотирикутники, а їхня верхня, менша частина (приблизно $^1/_3$) відділена від нижньої (з постатями) рямкою з написом.

Варіянти цієї схеми виникають майже тільки через різноманітність рослинних мотивів та різницю постатей і типів колонок.

На одному епітрахілі ніколи не буває повторення одного рослинного мотиву, навіть рідко чергування двох, — звичайно всі вони різні, але з боку композиційного утворюють лиш три відміни; з них по два представники звичайно чергуються на кожному епітрахілі.

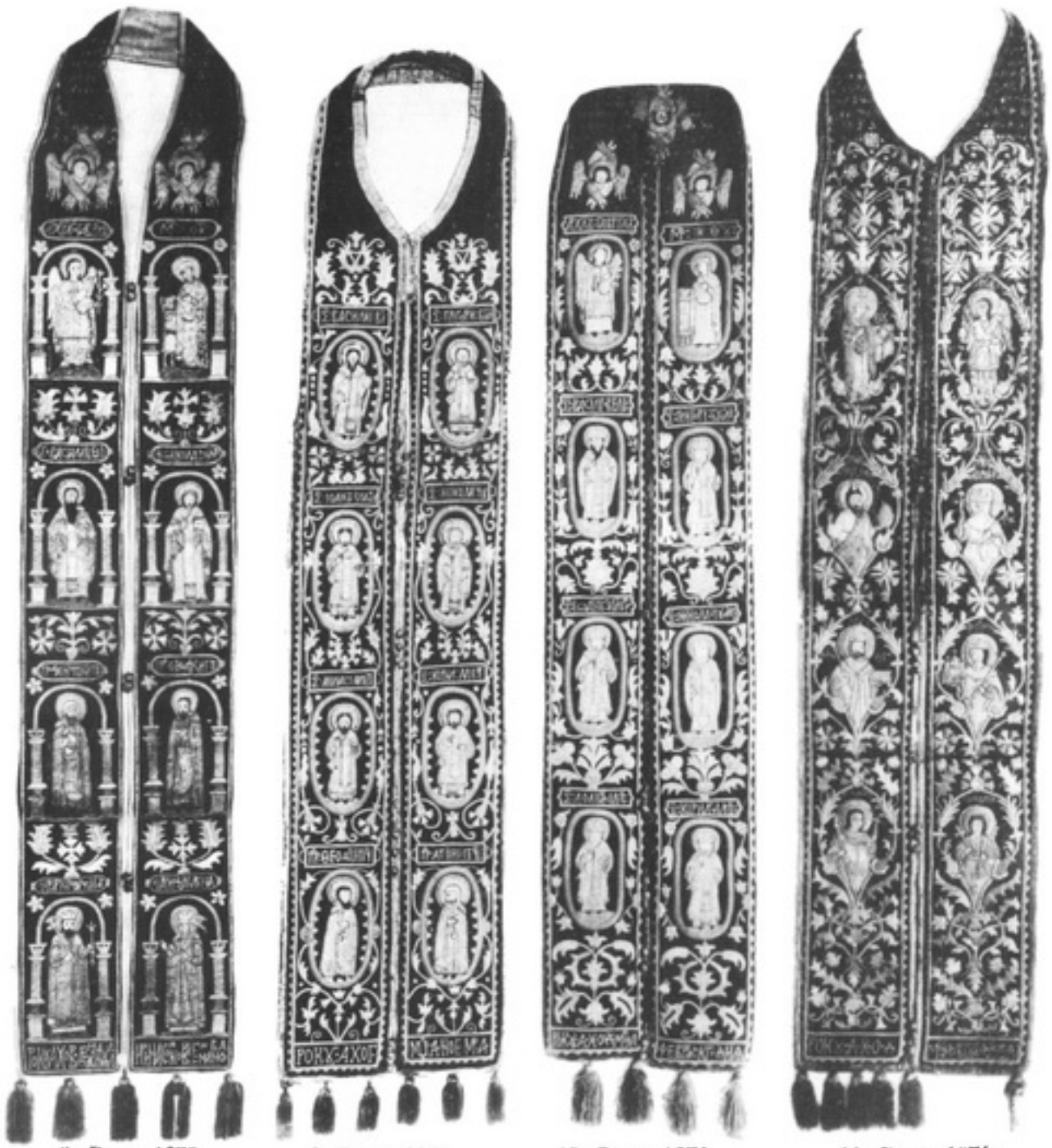
Перша відміна (напр., мал. 7 — зверху, та 8 — посередині) являє собою невисоке, пряме центральне стебло, що виходить з більш-менш стилізованого вазону та несе зверху квітку й бічні галузки, які м'яким рухом підіймаються нагору та часто, під вагою квітки, загинають кінці долі. Окремі листочки та пуп'янки симетрично заповнюють площу чотирикутника.

[1] Лелітки = «блесточки» = метальові плискуваті кружальця з діркою в середині.



4. Року 1640. **5. Року 1642.** **6. Року 1643.** **7. Року 1653.**

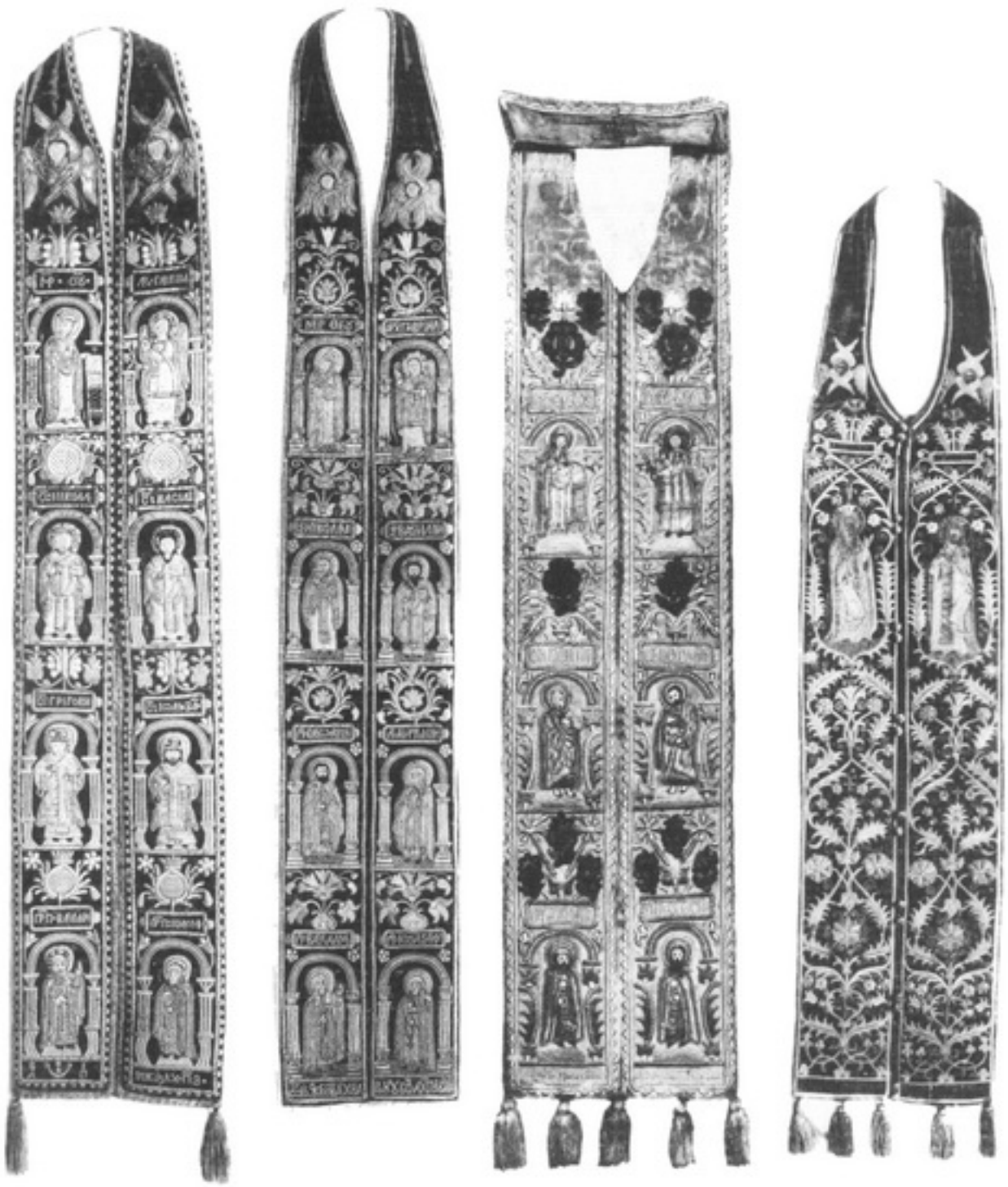
Епітрахілі Лаврського музею. Les étoles du musée de la Laure.



8. Року 1672. 9. Року 1673. 10. Року 1674. 11. Року 1674.

Епітрахілі Лаврського музею. Les étoles du musée de la Laure.

Народна
Публична
Библиотека
Урф



12. Року 1687. 13. Року 1687. 14. Року 1690. 15. Року 1743.

Епітрахілі Лаврського музею. Les étoles du musée de la Laure.

Державна публічна бібліотека УРСР

Центральна квітка, переважно, гвоздика, завсіди виображена в повздовжньому розрізі. Инші бокові квіти або являють собою профіль тюльпаноподібної квітки, або розгорнуті гвоздики та п'ятипелюсткові квіти. Рослинні мотиви епітрахіля 1690 р., з їхніми синелевими квітами, не цілком відповідають цьому варіянтові та до того-ж вони напевне належать пізнішій переробці.

Друга відміна (напр. мал. 7 та 8 унизу) різниться від попередньої тим, що бокові галузки без квіток з самого листя домінують у композиції. Центральна вісь складається з механічно сполучених квітки та корони. Корона переважно трьохлопасна, в одному випадкові трохи не перетворилася на квітку.

Третя відміна (мал. 12, 13) вжита тільки на епітрахілях 1687 р. Вона має в центрі велике коло, а від нього, заповнюючи площу до форми прямокутника, одходять на всі боки пуп'янки, листочки та квіточки. Саме коло часом має вигляд квітки в поперечному розрізі, або-ж утворене з двох половинок розрізного листка, що його зверху вінчає корона. В середину такого кола иноді вміщено ще квітку в профіль.

Чотирьохкутники, заповнені святими під арками, мають по кутках окремі галузки квіточок.

Височінь арок разом з колонками, що їх підпирають, між 0,16 і 0,19 м., а на одному епітрахілі колонки часом різняться між собою на 0,01 м. (еп. 1672, 1687 р. р.). Арки дуже одноманітні, переважно півциркульні й спираються на капітелі майже сталого розміру в вигляді трьохлопасної квітки. Колонки мають різні відміни. На зразках 1653 та 1672 р. р. площа розроблена геометричним визерунком закріплення, на епітрахілях 1687 року має повздовжні смуги, а на епітрахілі 1690 р. колонка являє собою лиш половинку розрізного листка, так що арки трохи не висять у повітрі, а її база та капітель теж мають вигляд квітки. Бази инших колонок завсіди непропорційно видовжені. На епітрахілях 1687 р. гаптарки вигинають бази та дуже легко залишають арку тільки на одній підставці, коли їм треба в сцені Благовіщення поставити на цьому місці аналой, чи вмістити квітку Архангела Гавриїла.

До третьої композиційної схеми належать 5 епітрахілів од 1640 до 1674 р. р. (1640 р. мал. 4, 1642 р. мал. 5, 1643 р. мал. 6, 1673 р. мал. 9, 1674 р. мал. 10). Одноманітність цієї схеми, яка має на всіх зразках по чотири пари овалів з постатями святих, одміняється тільки рослинним орнаментом, що оточує їх. Рямці з написом над кожним з овалів, хоча й не доходять до країв, але поділяють усю композицію на видовжені прямокутники, що з них нижній більше від инших принаймні на $^1/_5$. Вище над верхнім прямокутником маємо на всіх епітрахілях, крім епітрахіля 1674 р., окремі рослинні композиції, які являють собою збагачені варіянти рослинних мотивів, описаних вище в другій композиційній схемі.

Рослинний орнамент, що заповнює прямокутники навколо овалів комбінується трьома способами.

Перший варіянт (епітрахілі 1642 р. мал. 5 та 1643 р. мал. 6) має від верху до низу органічно з'єднаний рослинний орнамент, що оточує овали з усіх боків загостреними картушами, подібними до тих, які ми роздивлялися в першій композиційній схемі. Але рями з написами, вміщені поверх

нього, механічно закривають місце сполучень картушів, наче розбиваючи їхню єдність.

У другому варіянті (епітрахілі 1640 р. мал. 4 та 1673 р. мал. 9) рослинний орнамент не підкреслює овалів з 4-х боків, він скупчується в більші мотиви під овалами, тягнеться хвилястими лініями без перерви з обох боків та, за допомогою країв рямок з написами, наче звязує один прямокутник з другим.

У третьому варіянті (епітрахіль 1674 р. мал. 10) рослинний орнамент, що оточує овали з трьох боків, не виходить за межі свойого прямокутника; він навіть не завсіди органічно об'єднаний і в його межах. Окремі мотиви внизу овалів являють собою ті-ж типи, що й на епітрахілях II композиційної схеми.

Усі овали, переважно з досить випрямленими боками, гаптовані золотом, що його закріплення справляють враження, наче вони складені з трьох шнурочків. Височінь їхня між 1,55 м., та 0,17 м. і часом на одному епітрахілі різниться на 0,05—0,06 м. (епітрахілі 1642, 1673 р. р.).

Епітрахіль 1640 р. найбільше потертий та зіпсутий, має навколо «ожерелья» орнаментальне шиття, зараз цілком зіпсуте тим, що його зрізано з середини.

Епітрахіль 1673 р., що походить з того-ж Михайлівського манастиря доводиться визнати за копію з епітрахіля 1640 р., але широчінь їхня остільки різна, що про вживання одного малюнка не може бути й мови. Гаптарка копіювала від руки досить точно, але певні відміни є: овали стають кругліші, орнамент виступає читкіше та гостріше, розташовується вільніше, для чого, мабуть деякі елементи зменшені, мають форми не такі масивні, тендітніші, деякі зовсім пропущені, також як і той орнамент, що оточує «ожерельє». Голівки серафімові зразу були, але тепер спороті. Инша гаптарка та инший час почуваються у змінах технічних і в трактовці постатей: визерунки закріплень стають простіші, прямолінійніші, обличчя не шиті заспіль шовком, а лиш по контору малюнка, постаті стають нижчі, кремезні, втрачають тендітні форми з видовженими овалами облич.

Епітрахілі 1642 та 1643 р., що належать різним манастирям (Видубецькому та Миколо-Слупському), напевне зроблені за одним малюнком у одній (мабуть Вознесенського манастиря) майстерні. Розмір орнаментальної композиції цілком тотожній, але коли епітрахілі порівняти детальніше, то на другому з них помітне прагнення до тонших ліній у різних закрутках та дрібницях, помітна більша витонченість деяких елементів. Порівнення постатей не може дати певного висновку що-до гаптарки, бо часом навіть на одній речі постаті шиті різними гаптарками.

Мотиви. З детального опису всіх композиційних схем ми бачимо, що всі вони неодмінно складені з двох мотивів — постатей святих та рослинного орнаменту.

Рослинний орнамент відограє значну ролю звязування в утворенні композиційних схем, особливо I та III, й кожного разу, залежно від них, має відміни. Ми бачимо, як талановито користувалися гаптарки, порівнюючи з невеликої кількости рослинних елементів (гвоздики, квітки з округлими

пелюстками, тюльпаноподібні квіти, листя з розрізними краями та коробки з насінням), щоб заповнювати ними то майже правильні квадрати, то вузькі смуги, то трикутники між иншими мотивами. Ми бачимо, як повільно вигиналися довгі розрізні листочки чи стебло з видовженими квітами, або як статично об'єднувалися всі квіти на міцних стеблах, щоб дати спокійне заповнення квадрата. Але при всій різноманітності рослинних мотивів характерна їхня плоскісна трактовка. Усі рослинні елементи виображені переважно силуетно та розплатано, менше в розрізі повздовжньому. Найреалістичніше трактовані розплатані квітки, що їхне сердечко буває відмінного від пелюстків кольору в вигляді крапочки чи кружальця. Иноді одна квітка наче накладена на другу.

Спробу трьохмірности можна вбачати тільки в тих квітах, що в їхній середині сховані загострені картушні кінці, а пелюстки падають униз наче в перспективному скороченні (напр., мал. 1, 2 та 11).

Постаті святих не підлягають змінам залежно від загальної композиції й тому зручніше розглянути їх усі разом, до того-ж, як ми вже бачили, вони, порівнюючи, рідко виображають якусь сцену, як, наприклад, Благовіщення, чи явлення янгола Якимові та Ганні, що описане вгорі.

Благовіщення, завсіди типу з книгою, дуже поширене й міститься на двох половинках верхньої частини епітрахілів, в овалах, картушах, чи під арками, залежно від загальної композиції. На чотирьох раніших епітрахілях Б. М. вміщено на лівій половині, а Архангела Гавриїла на правій. На чотирьох останніх — навпаки. Поруч Б. М. скрізь, крім епітрахіля 1687 р. (ч. 24) стоїть аналой; вона трошки обернулася до архангела Гавриїла, а руки їй або складені хрестом на грудях, або-ж одна покладена на аналой книжкою, а друга притулена до грудей. Голова часом схилена. Архангел, що стоїть, повернувшися до Б. М., звичайно тримає в лівій руці галузку, а праву має піднесену з рухом вітання. На тих зразках, що мають архангела з лівого боку, стан рук важкий для майстра, тому на епітрахілі 1690 р, сталося так, наче-б з лівого рукава виходить дві руки, — одна з галузкою друга піднесена вгору. Галузки на епітрахілях 1640 р. не збереглися, бо, мабуть, були виконані шовком поверх золотого гаптування, як на епітрахілі 1687 р. (ч. 24); решта, гаптована сухозліткою, має вигляд грубої галузки без квітів. Довгий одяг без рукавів Б. М. надає її постаті прямолінійних контурів, тоді як контур постаті Архангела Гавриїла значно багатіший не тільки завдяки иншій одежі, але головним чином через крила, що завсіди складені ззаду. На більшості зразків, особливо з 40-х років, те крило, куди обернена постать, висунене з-за постати менше й зроблене значно нижче від другого, а на зразках 1687 року крила майже однакові що надає постаті більшої статичности.

Усі святі з досить великими чорними очима на білому обличчі з переважно каштановими бородами та волоссям, рідше сивими або чорними, в золотих тяжких сакосах, ризах та мантіях, стоять у нерухомих позах, кожний в окремому картуші, овалі чи під аркою в повний фас, без жадного моделювання тіла, без перспективного порушення геометричного визерунку

одежі. Лише кольорові підшивки із «сканих» ниток надають ризам за 50-х та 70-х р. р. вигляду широкої одежі, яка наче спадає вільними складками. Чорне взуття або босі ноги тільки трошки виглядають з-під довгої одежі й рідко якийсь атрибут чи руки виходять на тло самого епітрахіля по-за межі, переважно дуже компактного, загального силуету постатей, що наближаються до видовженого чотирикутника, або (постаті в ризах з 1653 р.) — овалу. Тільки сакос дає змогу відділяти руки, починаючи з плеча, і надає постаті більше хвилястих контурів. Деякі досить різко зламані лінії бачимо до 1653 р. при переході ризи в підризник, а решта постатей, особливо одягнених у мантії, має зовсім прямі контури, трошки розширеного до низу чотирикутника. Голови постатей незалежно від того, чи вони непокриті, чи мають мітру, корону або апостольник, оточені завсіди широким, майже округлим, рідко оздобленим перлами, німбом. На епітрахілі 1653 р. бачимо на головах у Василя та Теодосія тонзуру. Руки святих звичайно держать атрибути, або благословляють.

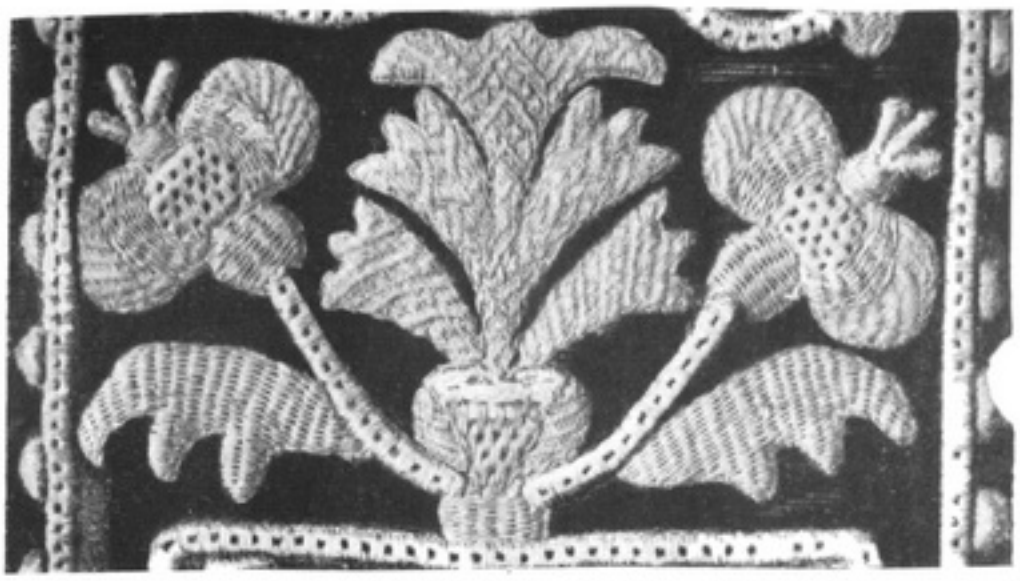
Хоча всі святі на епітрахілях розміщені парами, але, як уже було зазначено, кожний з них буває завсіди в окремому картуші, чи під аркою і звязку між ними, особливо до 1653 р. немає ніякого. Певний рух постатей назустріч одна одній починається з таких паристих святих, як, напр., Антоній та Теодосій, і ще більше в нижніх парах святих, що крім того звязані або з церквою, куди подаровано епітрахіля (Мих. ман. — Варвара, Воздвиженська — ц. Костянтин та Олена, Лавра — Антоній та Теодосій), або з іменем донатора (Варлаам Ясинський — Варлаам), поруч якого тоді міститься постать святого, що святкується того-ж дня. Найулюбленіші святі — Микола [1], Василій Великий [1], Іван Б.[2] та Григорій [2], а також Антоній та Теодосій Печерські [3]; остання пара завсіди міститься поруч, як і Варлаам [4] з Іосафом [5], Яким із Ганною [6]. Перші дві парі иноді мають инші сполучення. Рідше бачимо Кирила [7], Атанасія [8], Петра [9] та тільки один раз Діонісія (1643 р.), Ігнатія (1643 р.), Івана Хр. (1653 р.), Андрія (1653 р.), Костянтина з Оленою (1672 р.), Павла (1690 р.), Варвару з Федором (1674 р.) та пророків Мойсея, Аарона, Давида, Соломона (1674 р.)

Різні образи одного й того-ж святого, крім атрибутів, не мають спільних типових рис. Взагалі-ж тип святого на епітрахілях до 1653 року характеризують видовжені пропорції та вузькі обличчя з великими очима. На пізніших епітрахілях, навпаки, постаті грубішають, обличчя стають кругліщими. Епітрахіль 1743 року дає постать святого знову високу, але не таку тонку та видовжену, як у першій половині XVII в.

[1] Еп. 1640 р. (ч. 115), 1642, 1643, 1653, 1672, 1673, 1674 (ч. 268), 1687, 1687 р. р.
[2] 1640 р. 1642, 1643, 1673, 1674, 1687 (ч. 24).
[3] 1653, 1672, 1673, 1687, 1690, 1743.
[4] 1687, 1687.
[5] 1640, 1687, 1687.
[6] 1640, 1653.
[7] 1640, 1642, 1673, 1674.
[8] 1640, 1673, 1674.
[9] 1642, 1643, 1690.

16. Зразок гаптарської техніки та візерунків закріплень XVII ст.

16. Specimen de la technique de la broderie d'or
et schema des points rattachant les fils d'or du XVII s.



17. Зразок гаптарської техніки XVII ст.
17. Specimen de la technique de la broderie d'or du XVII

18. Зразок гаптарської техніки XVIII ст.
18. Specimen de la technique de la broderie d'or du XVIII s.

Окремо доводиться звернути увагу на постаті епітрахіля 1674 р. (мал.16), бо всі вони, за виїнятком Благовіщення, поясні, наче органічно з'єднані з рослинним орнаментом. Подібна трактовка поширена в композиції «Древа Єсеєва». Виображають вони пророків (Мойсея, Аарона, Давида та Соломона) й Варвару з Федором. Виконано їх надзвичайно ретельно в багатому різноманітному вбранні й у значно жвавіших позах, з атрибутами в обох витягнутих руках. Дуже цікаво, що храм Соломонів перетворився на українську маленьку дерев'яну церкву.

Шостикрилаті серафіми, що їх вміщено завсіди на версі епітрахіля, де но починається «ожерелье», та ззаду «ожерелья» (на еп. 1674 р.), мають на всіх зразках 40-х та 1653 р. р. довгі, гнучкі крила, перехрещені м'яким, хвилястим рухом. З 1672 року крила втрачають свою еластичність, видовженість усієї фігури меншає, обличчя підкреслюють широким німбом.

У двох колах, нашитих ззаду (на «ожерелья» епітр. 1643 та 1653 р. р.) на тлі, засніль вигаптованім сухозліткою, маємо поясне та поколінне виображення Христа — Архієрея великого (мал.6 і 7). Христос в обох випадках благословляє широко розгорненими на сторони руками.

Про інші елементи, що здибалися лиш в деяких композиційних схемах, як, наприклад, арки та овали, сказано досить детально по відповідних місцях опису.

Залишається тільки звернути увагу на ролю хреста, що в пізніх епітрахілях став, відповідно до культового призначення епітрахіля, невідмінною частиною гаптування. На наших зразках він ще не має ніякого, навіть орнаментального, значення. Бачимо хрести в руках святих, як атрибути, або випадково хрещату трактовку сердечка квіток (еп. 1674 р. мал. 11), або деформовану квітку (мал. 4) під короною (еп. 1640 р. — ч. 165), що стала подібною до хреста, і тільки на еп. 1640 р. (ч. 326) серед рослинного орнаменту вміщено пару маленьких хрестиків, які на повторенні 1743 р. збільшено до 2-х пар. На багатьох епітрахілях ззаду «ожерелья» пізніше нашито хрестика із стрічки.

Слідкуючи рік за роком за технічними та звязаними з ними стилістичними змінами, ми бачимо, як ступнево, з 70-х років на рослинному орнаменті, а з 80-х на всьому гаптуванні, закріплення стають менше різноманітними, простішими та прямолінійнішими, що надає малюнкові грубіших контурів. Домішка різнокольорового шовку теж цілком зникає, але з 80-х років почувається прагнення піднести рельєф постатей, що з тонких і високих стали кремезними, часом навіть незграбними. Епітрахіль XVIII в. дає зразок зовсім иншої техніки гаптування на карті, з цілком иншого типу постатями, що йде шляхом збільшення реалізму та спрощення техніки.

Не вважаючи на досить сталі композиційні схеми епітрахільного шиття, а часом навіть на точне наслідування старим зразкам, залишається ще велика доля свободи й донаторові, що замовляє речі й художникові-виконавцеві. Навіть на тих епітрахілях, що їхні композиції рослинного орнаменту примушують визнати їх за копії, ніколи неповторені одні й ті-ж святі.

Мабуть їх та загальну схему вибирав сам донатор, але в деталях рослинного орнаменту, його трактовці та композиції гаптарка напевне була зовсім вільна. На епітрахілях напр. III композиційної схеми (мал. 4, 5, 6, 9, 10) з овалами ясно почувається, як одна гаптарка легко й вільно оточує овали рослинним орнаментом, а друга, що значно більше боїться незаповнених площ тла, втискує окремі елементи, часто зовсім не звязані між собою. II-а композиційна схема з святими під арками, що була найпоширеніша в XVII в. (мал. 7, 9, 12, 13, 14), на перший погляд найодноманітніша; але, детально розглянувши не тільки наші 5 датованих примірників, а й решту в Лаврському Музеї, ми не побачимо жадного повторення в рослинних мотивах, і багато відмін у трактовці колонок та постатей. Що-ж до I-го варіянту першої композиційної схеми (еп. 1640 та 1743 р.), то, або в нас бракує низки примірників XVII та поч. XVIII в., або ми маємо справу з дуже цікавим явищем: в 40 році XVII в. талановита гаптарка створила надзвичайно вдалу закінчену рослинну композицію з цілою сценою у верхньому картуші; коло 100 років не видко її повторення й раптово вона знову з'являється на нашому датованому епітрахілі 1743 року та низці недатованих цієї-ж доби. У XVIII в. ще збільшується захоплення різними хвилястими рослинними композиціями. Крім вищезгаданої схеми та «Древа Єсеєва» поширеного ще й у XVII в. і теж збудованого на хвилястих стеблах, маємо низку рослинних композицій з поясними постатями святих, майже органічно з ними звязаними. Композиції з святими під арками, здається, зовсім зникають. Таким чином не залишається майже нічого спільного із старими (XV — XVII в.) композиціями на Грецьких епітрахілях (Македонія, Афон) та російських, де постаті святих стоять переважно під арками на тонких прямих колонках.

На жаль, розробити нашу тему порівняльною методою, відшукати джерела релігійних сюжетів і орнаментних елементів, що входять до композиції епітрахілів, та встановити еволюцію не було можливости через те, що не було в Київві відповідного матеріялу й літератури, до того-ж дуже бідної для східньої та західньої групи гаптів.

СПИСОК ДАТОВАНИХ ЕПІТРАХІЛІВ ЛАВРСЬКОГО МУЗЕЮ.

I. 1640 р., інв. ч. 326, з с. Пуховки на Остерщині (передано з Музею Київської Духовної Академії ч. 3022).

Розрізний епітрахіль (1,39 × 0,33 м.) фіялкового шовку (китайська камка) на блакитній крашанині, під яку підкладено ще полотно. Долі 4 китиці, посередині 9 ґудзиків, ззаду на «ожерелье» хрест з позументу. Гаптовано «сканими» нитками, сухозліткою та шовком. Закріплення дрібними визерунками.

Композиція гаптування з сценою «Явлення янгола Якимові та Ганні» належить до I схеми (Див. табл. I та опис на стор. 9-10).

Долі напис на 3 рядки. Два нижніх на малиновім шовку: Рокъ : ѧ҃:х҃:м҃: мца҃ июлиа къ первы҃ дн҃ь | сеи патрахіль содѣлань бысть хъдѣ |

ншімь гдном Щем Ѧнтоніе" ДУсїнскїм" | Бо дни Петра Могилы архіепа: к:г: архіма"дрита | пе: за Шпущеніе грѣховь родітеле"с.

Стан: тло дуже зіпсуте, полатане та заштопане, особливо в картушах; облямівка з різних матеріялів подерта; замість застіжки, половинки епітрахіля зшиті; підшивка залатана.

II. 1640 р., інв. ч. 115, з ризниці Мих. Золотоверхого манастиря.

Розрізний епітрахіль (1,5 × 0,25 м.) малинового оксамиту на суцільній для обох половинок підшивці з кремової крашанини. Гаптовано сухозліткою на м'якім досить високім підстеленні, критому місцями шовком. Закріплення кольорове, на одежі переважно ромбове. Обличчя гаптовані шовком, «шов по форме». Німби та деталі одежі були оздоблені перлами.

Композиція гаптування належить до III схеми (див. мал. 4 та стор. 12). В овалах, починаючи знизу: Атанасій, Кирил, Іван Золотовустий, Григорій Великий, Василій Великий, Микола, Діонісій (?), Іосаф.

Долі напис на один рядок: Ш рожет'ва ХВѢ рокѵ ,ѧХМ.

Стан: Гаптування на високих місцях та оксамитне тло потерті; перлів та облямівки немає: замість застіжки половинки епітрахіля міцно зшиті; виріз так збільшено, що зрізаний орнамент «ожерелья».

III. 1642 р., інв. ч. 28, з ризниці Миколо-Слупського манастиря.

Розрізний епітрахіль (1,4 × 0,29 м.) з малинового оксамиту на підшивці зеленкуватої крашанини. Ззаду «ожерелья» — хрест із стрічки. Гаптовано сухозліткою та «сканими» нитками (земля, підшивка одежі) на м'якім підстеленні з ниток, критих шовком. Закріплення кольорове, на одежі переважно ромбове, в рослинному орнаменті — шахове та панцирне. Обличчя шиті контурно шовком на білім шовку. Німби, деталі одежі та напис були оздоблені перлами.

Композиція гаптування належить до III схеми (див. мал. 5 стор. 11—12). В овалах: Іван Золотовустий, Григорій, Кирил, Василій В., Петро М., Микола та Благовіщення.

Долі напис на один рядок: Рокѵ ѧХМВ Ш Рожства Хв.

Стан: цілком зіпсуті обличчя херувимів та деякі інші. Перлів немає; облямівка обдерта; оксамит потертий; замість застіжки половинки епітрахіля зшиті; навколо шиї вирізано, а ззаду вставлено під хрестом латку.

IV. 1643 р., інв. ч. 269, з ризниці Видубецького манастиря.

Розрізний епітрахіль (1,42 × 0,31 м.) з малинового оксамиту на підшивці з червоної крашанини, під якою зберігся зелений шовк. Долі 6 китиць зелених, посередині 5 пар ґудзиків, ззаду «ожерелья» — коло з виображенням Христа — Архієрея великого.

Точна к о п і я попереднього епітрахіля (див. мал. 6, стор. 11-12). В овалах: Микола, Ігнатій, Григорій, Петро, Василь, Іван та Благовіщення.

Долі напис на один рядок: Ш рожства хв рокѵ ѧХМГ.

Стан: оксамит і гаптування трошки потерті; перлів багатьох не стає. Замість застіжки половинки епітрахіля зшиті.

V. 1653 р. інв. ч. 439 (з музею Київської Духовної Академії доп. 2527).

Розрізний епітрахіль (1,52 × 0,29 м.) з малинового злинялого оксамиту на суцільній підшивці з брунатної крашанини, під якою є кремовий шовк.

Долі торочки, посередині 3 ґудзики. Ззаду «ожерелья» срібне коло з виображенням Христа. Гаптовано сухозліткою та «сканими» нитками. Закріплення кольорове різних визерунків із вживанням панцирного та шнурового; обличчя шиті контурно на шовку.

Композиція гаптування належить до II схеми (див. мал. 7 та стор. 10). Під арками Антоній та Теодосій, Василій, Микола, Іван Хреститель, Андрій, Яким та Ганна. Рослинні мотиви I та II відміни.

Долі напис: Сѣ" патрахі создан Рокъ А:Х:Н:Г.

Стан: оксамит та обличчя потерті; замість застіжки половинки епітрахіля зшиті; облямівка подерта.

VI. 1672 р., інв. ч. 2516, з ризниці Дальніх печер Лаври.

Розрізний епітрахіль (1,37 × 0,29 м.) з малинового оксамиту на сірій новій шовковій підшивці. Долі 5 китиць, посередині 4 пари ґудзиків, ззаду «ожерелья» хрест з мережева. Гаптовано сухозліткою та «сканими» нитками на м'якім підстеленні. Закріплення різнокольоровими та нейтральними шовками. Визерунки закріплень переважно ромбові та прямими лініями. Обличчя шиті контурно на шовку.

Композиція гаптування належить до II схеми (див. мал. 8, стор. 10) з 4 парами постатей та арками звичайного типу з узорним закріпленням. Рослинні мотиви I та II відміни. Під арками Костянтин та Олена, Антоній та Теодосій, Василій Великий, Микола та Благовіщення.

Долі напис в'яззю на один рядок: Рокъ ѯАХОВ. Дек м надала Ирина Сомкова Гетманова.

Стан: досить добрий, лиш два обличчя потерті; половинки епітрахілів зшито під ґудзиками, а виріз збільшено.

VII. 1673 р., інв. ч. 117 з ризниці Михайлівського Золотоверхого манастиря.

Розрізний епітрахіль (1,41 × 0,32 м.) з малинового оксамиту на підшивці з червоної крашанини. Долі 6 китиць, посередині 4 рази по 3 ґудзики. Гаптовано сухозліткою на м'якім підстеленні з ниток, критих шовком. Закріплення переважно нейтральними кольорами в різні визерунки, а нижні постаті прямими лініями. Обличчя шиті контурно на шовку. Німби та дрібні частини одежі низані перлами.

Копія з епітрахіля 1640 р. (ч. 115). (Див. мал. 9, тексту стор. 11-12). В овалах Теодосій та Антоній, Атанасій, Кирил, Іван Золотовустий, Микола Чудотворець, Василій Великий, Григорій.

Долі напис на один рядок: Рокъ ѯАХОГ мц̃-а. ноемр.а.

Стан досить добрий: потерті деякі обличчя, загублено багато перлів та спороті вгорі серафіми; половинки епітрахіля зшиті; виріз збільшено.

VIII. 1674 р., інв. ч. 268, з Видубецького манастиря.

Розрізний епітрахіль (1,38 × 0,29 м.) з малинового оксамиту на вибійчаній підшивці, під якою блакитна бавовняна тканина. Долі 4 китиці, по-

середині три пари ґудзиків, ззаду «ожерелья» серафім. Гаптовано сухозліткою на м'якім підстеленні. Закріплення переважно нейтрального кольору ромбами. Обличчя контурні на шовку з підстеленим папером.

Композиція гаптування належить до III схеми (див. мал. 10 стор. 12). В овалах: Атанасій, Кирил, Іван Золотовустий, Микола, Василій Великий, Григорій Б. та Благовіщення. Рослинний орнамент із нез'єднаних окремих мотивів. Угорі серафіми. Напис: Рокѵ ѩХОД мца / февр ѵ кг. дня Стан: зіпсуті обличчя та облямівка; бракує китиць; оксамит потертий та розірваний; замість застіжки половинки епітрахіля зшиті.

IX. 1674 р., інв. ч. 116, з ризниці Михайлівського Золотоверхого манастиря.

Розрізний епітрахіль (1,44 × 0,32 м.) з малинового оксамиту на підшивці з червоної крашанини. Долі 6 китиць, посередині 11 ґудзиків. Гаптовано сухозліткою на м'якім підстеленні, у волоссях каптеля. Закріплення безкольорове панцирне й шахове, також кольорове, геометричним визерунком, переважно ромбами. Обличчя шиті контуром на шовку.

Композиція гаптування належить до I схеми (Див. мал. 11 та опис на стор. 9) з трьома парами поясних постатей; Федір, Варвара, Давид, Соломон, Мойсей, Аарон та одною парою цілих постатей (Благовіщення), що виходять з рослин.

Долі напис на один рядок: Рокѵ ѧХОД мца / авгѵ : а дня.

Стан досить добрий: потерті обличчя, бракує облямівки та трьох китиць, серафіми спороті, замість застіжок половинки епітрахіля зшиті, виріз збільшено.

X. 1687 р., інв. ч. 26, з ризниці Миколо-Слупського манастиря.

Розрізний епітрахіль (1,32 × 2,67 м.), з зеленого оксамиту на блакитній крашанині, вгорі долатаній брунатною крашаниною. Долі 2 китиці по краях, ззаду «ожерелья» хрест із стрічки. Гаптовано сухозліткою на високім м'якім підстеленні з ниток та шнура, критих шовком. Закріплення переважно панцирне та шнурове, трошки ромбами. Обличчя контурні на шовку.

Композиція гаптування належить до II схеми. (Див. мал. 12 стор. 10-11). Під арками; Варлаам, Іосаф, Григорій, Іван Золотовустий, Микола, Василій, Благовіщення. Рослинний орнамент II та III варіянту.

Долі герб (див. мал. 12) та напис: Рокѵ ѧХПЗ.

Стан: потерті німби та обличчя; бракує китиць; підшивка доточена вгорі. Замість застіжки половинки епітрахіля зшиті.

XI. 1687 р., інв. ч. 24, з ризниці Миколо-Слупського манастиря.

Розрізний епітрахіль (1.41 × 0,24 м.) з малинового оксамиту, підбитий одною підшивкою з брунатної крашанини. Гаптовано сухозліткою та «сканими» нитками на м'якім високім підстеленні з ниток, критих шовком. Закріплення переважно шнурове, панцирне та шахове, рідше кольорове з геометричними визерунками. Обличчя шиті контуром на шовку.

Композиція гаптування належить до II схеми (Див. мал. 13, стор 10-11). Під арками: Варлаам, Іосаф, Теодосій, Антоній, Микола, Василій та Благовіщення. Рослинні мотиви I та II варіянту.

Долі напис в'яззю на один рядок: Ꙋ рожества хва / Рокꙋ Бо^ яХПЗ Варлаам Жинецкий.

Стан: обличчя та оксамит потерті, облямівка нова з шовку, під хрестом ззаду «ожерелья» латка, замість застіжок половинки епітрахіля міцно зшиті.

XII. 1690 р., інв. ч. 54, з ризниці Флорівського манастиря.

Нерозрізний епітрахіль (1,39 × 0,32 м.). З абрикотового рипсу на підшивці з хинської камки. Долі 5 китиць, ззаду «ожерелья» хрест із стрічки. Гаптовано сухозліткою на м'якім високім підстеленні з ниток та шнура, з підкладеною під постаті повстю; квіти синелеві. Закріплення переважно панцирне та шнурове. Обличчя контурні на шовку.

Композиція гаптування належить до II схеми. (Див. мал. 14, стор. 10). Під арками, яких колонки перетворені на листки: Антоній, Теодосій, Петро, Павло та Благовіщення. Орнамент з центральною віссю.

Долі напис на два рядки: Всечестная гпжа їгꙋме/нія Мр̃їа Магдалєна// Мазепинаа справила сей єпитрахиль. Вгорі, по боках вирізу Рокꙋ ѧХЧ. снтебря 3і.

Стан: вгорі спорото серафіми та збільшено виріз так, що остання цифра зрізана; синелеві квіти, зроблені пізніше, не цілком закривають контури попередніх квітів, що, мабуть, були шиті перлами, як на епітрахілі Марії Магдалени в Полтавському музеї ч. 629, і тому не збереглись.

XIII. 1743 р., інв. ч. 1380, з ризниці вел. Лаврської церкви (ч. 1139/18).

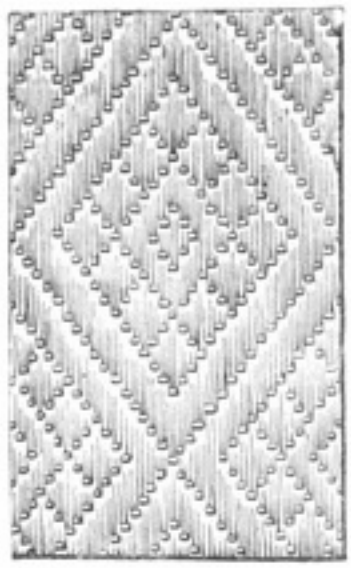
Розрізний епітрахіль (1,35 × 0,30 м.) з гранатового оксамиту на підшивці з синьої крашанини, що зісподу має полотно. Долі 5 китиць, посередині 8 пар ґудзиків, ззаду «ожерелья» гаптований хрест. Гаптовано сухозліткою та «сканими» нитками на карті. На тлі розкидано лелітки. Обличчя мальовані.

Композиція гаптування належить до I схеми (Див. мал. 15, стор. 9-10). Майже точна копія епітрахіля 1640 р., ч. 326. В картушах: Антоній та Теодосій.

Напис: ѧѱѵмг рокꙋ схинн/кꙋ іѡанꙋ кмѣтѣ.

Стан: трохи зіпсуті обличчя та потертий оксамит; бракує китиць; під ґудзиками в деяких місцях половинки епітрахіля зшиті.

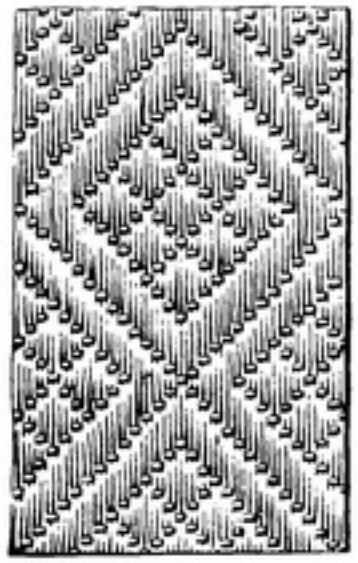
19.



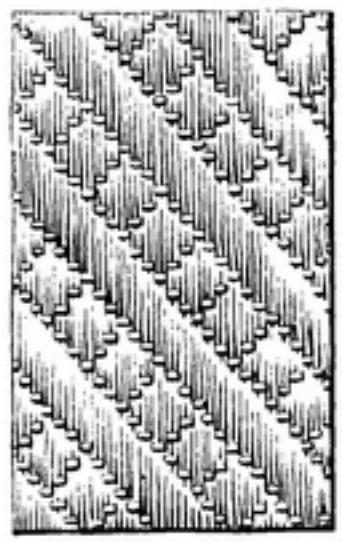
20.

21.

22.



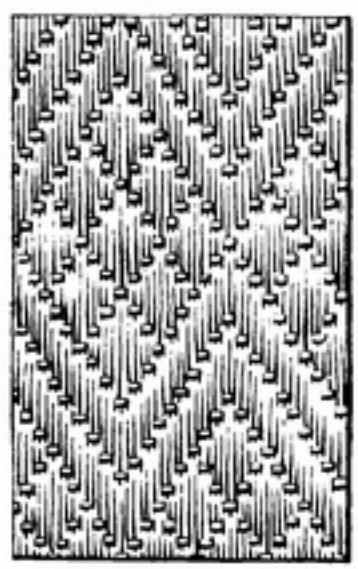
23



24.

25.

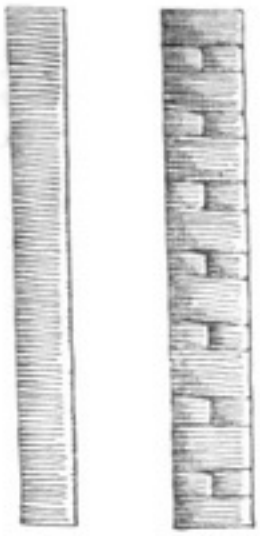
26.



27.

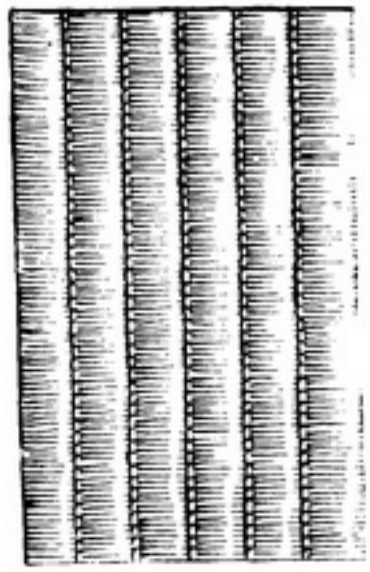
Схеми ромбових закріплень шиття сухозліткою. Рис. Н. Макаренковоï.

Methode de la broderie en losange pour arreter les fils d'or. Dessin de N. Macarenko.

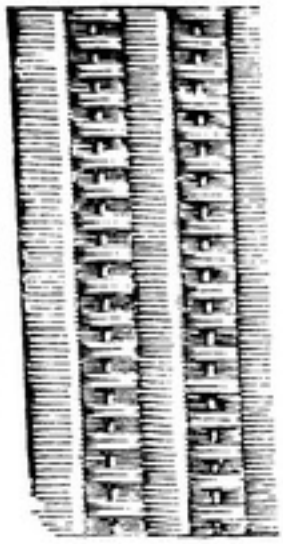


28.

29.



30.

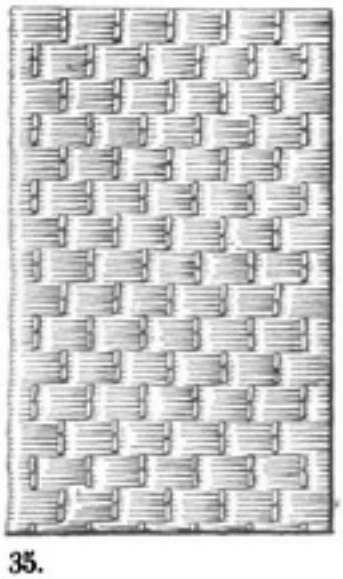


31.

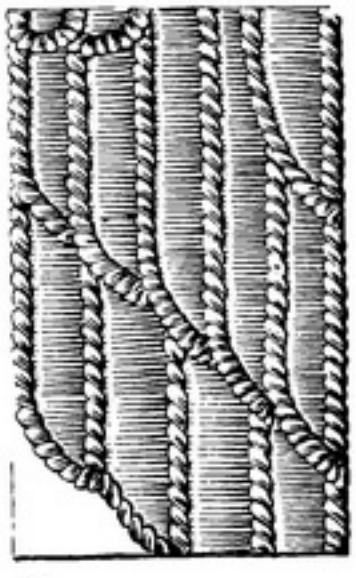
32.

33.

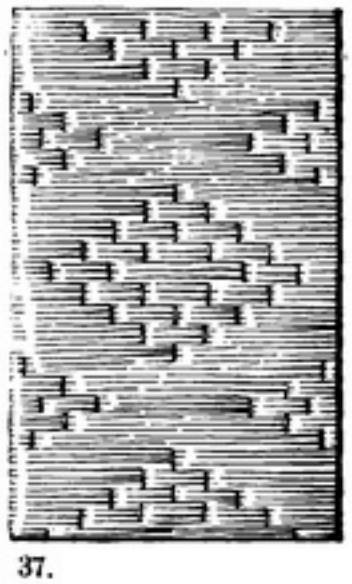
34.



35.



36.



37.

Схеми різних закріплень шиття сухозліткою. Рис. Н. Макаренковоï.
Schema des points rattachant les fils d'or. Dessin de N. Macarenko.

Державна
публічна
БІБЛІОТЕКА
УРСР

ЕВГ. СПАСЬКА

КАХЛІ ЧЕРНІГІВЩИНИ

(XVIII — XIX СТ.)

1. Велика сила кахляних печей, що залишились досі на території Чернігівщини[1]) свідчить про те, що на Чернігівщині було довгочасне та широко розвинене виробництво кахоль. По багатьох містах, містечках та селах і в центрі, і по околицях, в цілих і розбитих, в панських і селянських будинках, по манастирях, по економіях—всюди й постійно знаходиш їх; це або гарні, зовсім цілі печі, що зберегли свій первісний вигляд, або не раз перекладені з переплутаними малюнками з двох, а то й трьох старих печей; иноді це окремі кахлі, що їх вмащено в звичайну піч з посадки. Часто де-кілька кахоль буває сховано в хозяїна на горищі, під рундуком, у хліві; частіше вони валяються десь у бур'яні, на смітнику, під риннвою; часом—кахля служить за підставку до праски, в них запікають «пашкети»[2], наливають воду курам, уламками мостять стежку до колодязя й т. ин.

Чимало кахоль зібрали та зберігають музеї як Чернігівські (Ніженський, Чернігівський, Новгород-Сіверський, Конотопський, Остерський), так і инші. У Київському Всеукраїнському Музеї є навіть дві цілі печі XVIII ст. з Чернігівщини та багато окремих кахоль, також немало їх по Харківських музеях, є й в Українському відділі «Русского Музея» в Ленінграді.

Більшість кахляних печей на Чернігівщині місцевого походження, але літературні відомості, зовнішній вигляд та підписи на де-яких з них свідчать, що чимало серед них привезених з Росії, а може й з-за кордону.

Шероцький[3] згадує про закордонні саксонські та галанські печі, що були в єпіскопа Самуїла Білгородського; Лукомський[4], оповідаючи про Вишневець, каже, що там були печі з Вестфальських кахоль, Лозинський та Габерлянд[5] називають кахляні печі Польщі (і Польської України) Гданськими та Люнебургськими. Трудно сказати, чи є серед Чернігівських печей дійсно

[1] Під «Чернігівщиною» для XVIII віку я розумію територію Чернігівського та Новгород-Сіверського намісництва, для XIX віку—територію Чернігівської губернії.

[2] Марковичъ Н. «Обычаи, повѣрья, кухня и напитки малороссіянъ, Кіевъ, 1860 г., стор. 157 («Пашкеты въ кахляхъ»).

[3] Шероцкій «Очерки по исторіи декоративнаго искусства Украины», Кіевъ 1914 г. «Художественное убранство дома в его прошломъ и настоящемъ», гл. X, стор. 100.

[4] Старые годы 1912 г., кн. 3, стор. 2?, Лукомскій. Вишневецкій замокъ.

[5] Lozinsky W. Życie polskie w dawnich wiekach, Lwow, 1912, ст. 73.
Haberland. Oesterreichische Volkskunst, s. 111—113, Wien, 1911.

закордонні, але де-які з них (Нов.-Сіверська, що була в буд. Судієнка, одна з Козелецьких—Дарагановських, Ніженська з буд. Кашинцева) досить легко можна визнати коли не за чужоземні, то за такі, що їх могли зробити в Росії, або на Україні закордонні майстрі—шведи, голяндці, що, починаючи з часів Петра I, приїздили й працювали в цій галузі промисловости за своїми закордонними зразками[6].

Про купування печей у Росії (у Москві та Калузі) повідомляють нас щоденники початку та середини XVIII віку двох видатних урожденців і мешканців Північної Чернігівщини — генерального підскарбія, Якова Андрійовича Марковича[7], та генерального хорунжого, Миколи Даниловича Ханенка[8]. Перший жив, будував та оздоблював печами свої будинки в своїй садибі Сваркові (коло Глухова) та в самому Глухові, другий—у Стародубі, у Городищі (коло Погара) та в Глухові. Згідно з цими щоденниками, українська шляхта взагалі звичайно купувала парадну обстанову для себе, шпалери, картини, печі, меблі, посуд, також екіпажі т. и.—у Москві, в Петербурзі, за кордоном; усе це здалеку привозилось кіньми в садиби та міські будинки дідичів[9]. Приятелям та знайомим, що їдуть до столиць, завжди дають цілу низку доручень, дотепним челядникам пишуть накази про купівлю різноманітних «диковинныхъ рѣчей»[10]. Привозними печами цікавляться, ходять на них дивитись. Маркович записує року 1732 грудня 2-го: «заходили съ родителемъ до квартиры городовой генеральской, гдѣ видѣли печи новоманерно подѣланныя»[11]. Мабуть «новоманерныя» печі подобаються, бо року 1734, листопаду 22-го, до Москви надсилається 50 карб. на дві печі, алебастр, цвяхи й т. и.[12]. Подібний запис є й у Ханенка, року 1752, жовтня 18-го: «по утру былъ я у обозного генералного и смотрѣлъ въ его будинку новомъ печей»[13].

Можна думати, що й в инші міста Чернігівщини за модою могли привозити російські печі. Відомо, наприклад, що міщанин Березовський з доручення Чернігівського намісницького правління (воно хотіло як найкраще опорядити подорожні будинки для Катерини II) їздив до Москви та Калуги, щоб придбати «обоевъ, стеколъ и изразцовъ»[14]. Було наказано купувати кахлі рівні, кольору полового та білого з синім, але без рябизни.

[6] Ашукинъ «Печные поливные кафли XVIII—XIX в.в.» Изд. Ярославск. Худ. О-ва 1918 г., стор. 3; Забѣлинъ «Историческое Обозрѣніе финифтянаго и цениннаго дѣла въ Россіи». СПБ. 1853 г., стор. 44.

[7] «Дневныя записки малороссійскаго подскарбія генеральнаго Якова Марковича» изд. А. Марковичъ М. 1859 г. (Записи з 1716 по 1767 г.) 2 тома.

[8] Кіевская Старина 1884 г. Приложеніе (записи з 1727 по 1753 г.) «Дневникъ генеральнаго хорунжаго Николая Ханенко» з III т., 1884 р.—XII т. 1886 р.

[9] Дневникъ Ханенко. К. С. 1886 р., X, стор. 399.

[10] Дневникъ Марковича, т. I, стор. 212.

[11] Дневникъ Марковича, т. I, стор. 396 (Напевно в генерала Наришкіна).

[12] Дневникъ Марковича, т. I, стор. 435.

[13] Дневникъ Ханенко. К. С. 1886 р., XII, стор. 472. Обозний генеральний в Глухові—Кочубей.

[14] Кіевская Старина 1899 г., кн. 6., 387.

У Ніжені, наприклад, є де-кілька печей, кінцем XVIII віку датованих, що зроблені були на фабриці «калуцкихъ купцовъ братьевъ Рыцевыхъ», як це зазначено на одній кахлі.

Напевно російської калузької роботи була велика з різнокольоровими складними малюнками, дуже гарна піч в будинку Ц. Самойлович, в Глухові, подібна до згаданих ніженських печей, датована 1817 роком з ініціялами «С. В.» і зруйнована лише влітку 1926 року.

Всеж, більша частина Чернігівських кахоль—місцеві.

У щоденниках Марковича та Ханенка є вказівки про купування печей мабуть місцевого походження. Вони обидва дуже старанно нотують свої закордонні та столичні купівлі, а тому, коли Маркович коротенько записує року 1761 «ноября 16 печи привезли изъ Тулиголовъ въ Глуховъ, за первую печь 9 руб. 30 коп. безъ ножекъ и перемычекъ»[15], то й дешева ціна, й видима простота свідчать, що піч ця була місцева. У Ханенка, одночасно з точними вказівками на купування та перевіз печей з Калуги, також зустрічається багато записів про печі, що їх робили місцеві майстрі. Так, коли Ханенко записує року 1732, березня 4-го: «подрядилъся гончарский атаманъ Авраамъ Жуковъ пѣчь дѣлать и поставить въ хатѣ столовой, а въ синяхъ коменъ, пѣчь-же покощованную, а коменъ зъ сеней мурованый и за то все дать ему ровно 4 руб.»[16], він напевне говорить за місцеву піч. Протягом усього 1742 року багато записів маємо про Новгород-Сіверського ганчара Степана Жолдака, що умовився зробити піч до Ханенкового «будинку городиского»[17], й нарешті серпня 21-го записано: «отправили 4 подводы въ Новгородъ для забраня печи и гончарей и муровщика, о чемъ писано отъ мене и до атамана тамошнего Помранского»[18]. Цього ж року, квітня 11-го «Якову гончару Погарскому за постановленіе въ новыхъ будинкахъ печей—калузской да другой зеленой даны 2 рубл. а передъ симъ ему жъ за тую жъ роботу даны 2 рубля»[19].

Року 1752, підчас будування дому в Глухові, про установку печей є два записи: перший 25/X: «привезена цегла зъ Кролевця, а зъ Стародуба двѣ печи» и 26/X: «привезена печь зеленая изъ Новгородка, начали пѣчь и коменокъ въ столовой ставить»[20]. Відносно перших (цеб-то Стародубських) печей можна припустити, що їх тако-ж, як і підчас будування Стародубського дому 1732 р., замовляли місцевим майстрам; друга «зелена» також може бути роботи Новгор.-Сіверськ. майстрів, як і підчас будування городиського дому 1742 р.[21].

[15] Дневникъ Марковича, т. II, стор. 377.

[16] Дневникъ Ханенко, К. С. 1884, V, Стор. 40—Печі ставили в Стародубському будинку Ханенка; «покощувати»—вкривати лаком та глазурою—лакувати; «мурованi»—зложені з цегли (словник укр. мови В. Гринченка, Київ, 1909 р.).

[17] Дневникъ Ханенко, К. С. 1885 р., стор. 139, 157, 167, 179, 183, 201.

[18] К. С. 1885 р., стор. 167.

[19] К. С. 1885, IV, стор. 147.

[20] К. С. 1886, XII, стор. 473.

[21] К. С. 1884, V, ст. 40. К. С. 1885, стор. 167.

Про якусь піч «з орлами» є оповідання в «Исторіи Русовъ или Малой Россіи»:—«одинъ знатный помѣщикъ или владѣлецъ мѣстечка Горска» (коло Городни) «претерпѣлъ великія пакости и изтязанія» (з доносу якогось армейського офіцера, що тут випадково проїздив), за те, що він у себе на кахляній печі—«жжетъ» двохголових орлів—державний герб. Дідич цей на допиті за присягою казав, що купив ту піч у Городні у ганчара Сидора Перепелки «у котораго между множествомъ фигуръ на украшеніе печей сдѣланныхъ были между животными лица человѣческія, а между птицами и орлы»[22]. Дві зелені, дві білі, дві полив'яні—різнокольорові печі були в будинках гетьманші Скоропадської, у Глухові[23]. Усі ці відомості—з 30-х, 40-х, 50-х років XVIII віку, і за ними, на жаль, неможна напевне сказати, які саме були ці печі. Вони могли бути однокольорові, як раніше згадані «зелені» Новгород-Сіверські, або звичайні «рельєфні» XVII-го віку, а може й мальовані—сюжетні.

Шафонський, у своїй книжці «Черниговскаго Намѣстничества топографическое описаніе», подає відомості, що наприкінці XVIII ст. майже по всіх 11-х містах Чернігівського Намісництва, а також по багатьох містечках серед майстрового люду було чимало ганчарів, з яких або складалися самостійні цехи, або-ж вони входили до складу якихось «совмѣстныхъ» цехів. Спеціяльне виробництво кахоль за Шафонським існувало: у Грабові Городнянського повіту[24], куди ганчарі з усієї Чернігівщини приїздили за найкращими ґатунками глини (за побілом); у Ніжені, де на цішці ганчарського цеху був, з одного боку, святий Юрій на коні, а, з другого, глечик, горщик та кахля[25]; у Куземині (Зіньківського повіту), де «главное упражненіе жителей въ дѣланіи печныхъ изразцовъ муравленыхъ и не муравленыхъ»[26], а також у Ічні (Борзенського повіту), де виробляли такі кахлі, що їх «во многія мѣста покупаютъ, однако они чистотою и цвѣтомъ до калужскихъ и московскихъ еще далече не дошли»[27].

Хіжняков[28] ще згадує ганчара міщанина «Дѣдушкина», що 1797 року робив зелені кахлі в самому Чернігові.

У Лазаревського[29] (за описом Новгород-Сіверського намісництва 1781 р. Д. Пащенка) є відомості, що в Клинцях виробляли «жолтіе поливаніе для

[22] «Исторія русовъ или Малой Россіи». Соч. Георгія Конискаго, арх. Бѣлорускаго, Москва, 1846 г., стор. 239.

[23] Кіевская Старина 1898 г., том I, сс. 161—163, 1887 г., том 10, стор. 339. «Реестръ хоромнаго строенія въ дворѣ Полубинского отъ владѣльцовъ отъ 1712 г. спустошеного»: «печей покощанихъ жилихъ три, а на горѣ похованихъ покощанихъ печеи большихъ зъ цеглою на комени було три».

[24] Шафонскій «Черниговскаго намѣстничества топографическое описаніе, сочиненное въ Черниговѣ 1786 г.», стор. 322.

[25] Шафонскій, стор. 483.

[26] » 643; також і в Зінькові роблять: «печные немурованые изразцы», стр. 669.

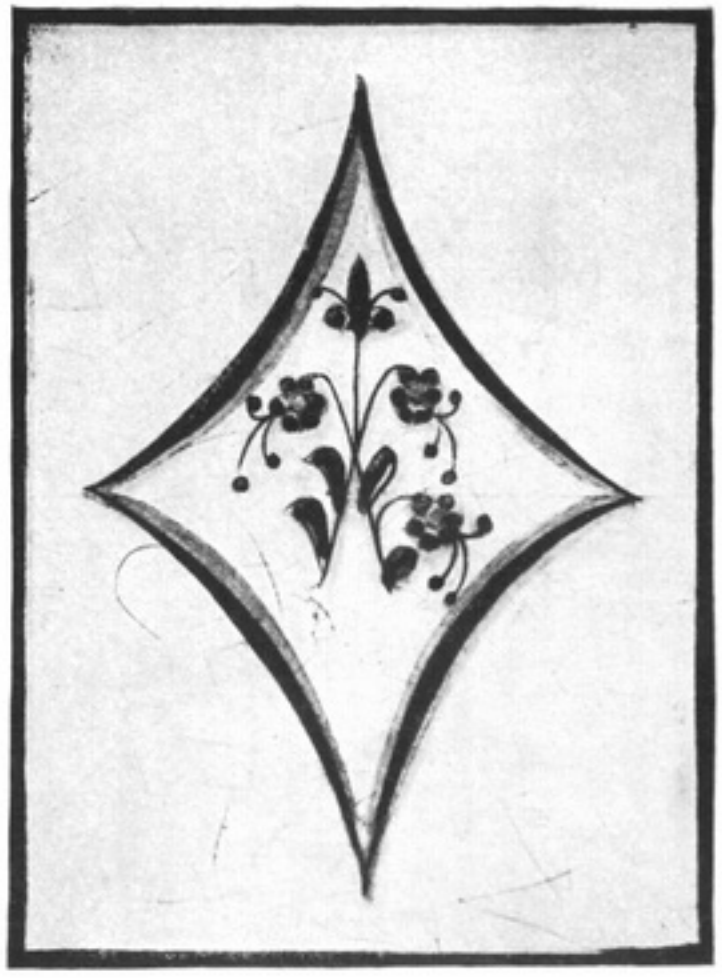
[27] Шафонскій, стор. 396.

[28] Кіевская Старина, червень, 1899, стор. 396. «Черниговская Старина» Хижнякова.

[29] Лазаревскій. Описаніе старой Малороссіи. Том I., стор. 464. Кіевъ, 1888.

1. Кахля роботи ніженського майстра.

1. Carreau de faïence travail d'un artisun de Niéjine.



2. Кахля роботи глухівського заводу.

2. Carreau de faïence travail de l'usine de Glouchow.

сихъ и друг. раскол. слободъ обывателей отмѣнного искусства печи, на подобіе калузскихъ», а також і про Семенівку (Новозибківського повіту), де «опрочь горшечной посуды дѣлаются простіе печи, кои продаютъ тутъ-же пріѣзжающимъ Стародубскаго и Черниговскаго полковъ изъ разныхъ селеній, которыхъ бываетъ продажа барышникамъ оптомъ и врозь» [30].

Отже ми маємо цілу низку, хоча й коротких, вказівок з літературних джерел, що називають місцевості, навіть прізвища ганчарів, які робили кахляні печі в Новгород-Сіверському та Чернігівському намісництвах.

З часів XIX—XX ст. маємо лише короткі відомості про існування заводів та про місцевості, де вони були, і майже ні одної про окремих ганчарів.

Так, Домонтович у 60-х роках XIX ст. зазначає на Чернігівщині 8 кахляних заводів з вартістю виробництва 3.502 карб., з 30 робітниками [31]: це— в с. Ущерпї, Суразького повіту, в садибі гр. Завадовської, в селі Волокітіні, Глухівського повіту, у Міклашевського, у селі Шатрищі Новг.-Сіверського повіту [32], 4 заводи в Глухові [33] та один у Кліщах [34]; Шероцькому [35] відомі лише два з них: Листовської, в Суразькому повіті, та Міклашевських у Глухівському. Єсімонтовський [36], року 1845, описує Суразький повіт і ще раз говорить про кахляний завод «въ большомъ имѣніи, гдѣ находилась и суконная фабрика» (напевне Ущерп'є)—і до цього додає, що раніш полива була чистіша й рівніша, а тепер кахлі виходять «не одинаковой бѣлизни, что много вредитъ наружному изяществу»; Пакульський (1898 рік) [37], згадавши про кахляне виробництво в Грабові й Ріпках (очевидячки кустарне, де, крім того, копали кахляну глину й посилали на могилівські заводи), пише, що в Ущерпї був завод графині Завадовської й два (?) заводи в Шатрищі; але на мапі кустарної промисловости Чернігівської губернії, яку він видав у Київі р. 1898, зазначає кахляне виробництво лише в Шатрищі. З усього цього видно, які уривчасті й лаконічні відомості про чернігівські заводи й оскільки мало досліджена їхня історія. Навіть про кахлі заводу Міклашевського нема ніяких писаних відомостей.

Підчас моїх подорожів довелося мені чути де-що про де-які заводи. У Шатрищі від Єськових, по вуличному «Кахольників», онуків фундатора заводу, я чула, що дід їхній, Микола Максимович Єськов, виходець з Курської губерні, заснував у Шатрищі завод на початку XIX ст. й привіз з

[30] Ibid., стор. 430.

[31] Домонтовичъ. Матеріалы для географіи и статистики Россіи, собр. офицерами Генеральнаго Штаба. «Черниг. губ.» Глава Б, Табл. 3, стор. 260.

[32] Домонтовичъ. стор. 359. Ці два заводи виробляють річно 20.000 кахоль на суму 2.500 карб. сріб.

[33] Домонтовичъ, стор. 605.

[34] » » 634 (3 майстрі, 7 робітників, річний оборот 3.000 карб.).

[35] Шероцкій, стор. 100.

[36] Черн. Земск. Сборн. 1882, № 2, Есимонтовскій «Описаніе Суражскаго уезда», стор. 198 (Напевне річ про Ущерп'є).

[37] Пакульскій. Краткіе очерки кустарн. промышл. Черн. губ. Кіевъ, 1898 г., стор. 86—87.

собою курських майстрів. За його часів завод гарно працював,—виробляв кахляні печі на всі сусідні міста й повіти. Коштували ці печі від 40 до 125 карб.; кахлі робили білі й різнокольорові; на них були—квіти, вази, птахи; замовник вибирав у великому заводському альбомі малюнок печи, яку завод мусив виконати й навіть поставити йому в його будинку. Після смерти Миколи Максимовича завод перейшов до його старшого сина Петра; у цього хазяїна робили вже й місцеві майстрі—шатрищани, але секрети фарб та полив, як і за фундатора завода, знав лише хазяїн і нікому їх не довіряв. Завод цей ліквідовано в 90-х роках XIX ст., а року 1915, підчас пожежі, згорів будинок Єськових, де було де-кілька парадних печей власного виробництва—одна була велика, біла, округла з вазами, инші розписані, з птахами (півнями та чаплями) й гадюками; тоді-ж згорів і альбом із зразками печей і склад, де по ліквідації ще зберігалося більш, як 1500 штук кахоль. Од заводу залишилося тільки два жорна, що лежать сиротами в садку

Другий завод був у Глухові, на Білополівці, належав він Захарченко Путі й ліквідувався також вкінці XIX в. Виробляли там, крім кахоль, дренажні труби, вогнетривалу цеглу «фасонну», карнізну цеглу та инше. Хазяїн його ще й досі живе в Глухові; він пригадує, що був також завод у Туліголовах, під Глуховом. Ще один завод, де виробляли різнокольорові, рельєфні кахлі—був у Вороньках, Козелецького повіту, в садибі у Кучубея; існував він недовго в кінці XIX ст.

За кустарне виробництво кахоль XIX ст. згадує лише Плавтів[38] та ще автор рукопису, що переховується в Чернігівському Окрстатбюро. Невідомий статистик[39] обробляв матеріяли з кустарної промисловости, що їх зібрало Чернігівське Губерське Земство року 1913; він зазначає лише Короп і Ніжен, як пункти, де ганчарі, крім посуду, робили ще й кахлі. Стаття М. А. Фриде, що вийшла в 1926 році, називає лише Ніжен та Ічню[40].

Але, крім цих місцевостей, про які згадують всі зазначені автори, були ще й инші, й кожна з них мала своїх видатних кахольників; прізвища їхні, навіть родоводи де-яких пощастило розвідати.

Так, у Глухові, за словами старого ганчара Петра Максименка, по вуличному Солов'я, рельєфні кахлі робили його батьки; у Кролевці—зелені й жовті формовані кафлі виробляли ганчарі Строфуни,—батько старих сучасних ганчарів, Данила й Федора, Василь Архипович, дід їхній, Архип Іванович, і прадід, Іван Строфун. У Коропі сучасний, оригінальний і ціка-

[38] Плавтов. Краткий обзор кустарн. промыш. Черн. губ. 1914 г., стор. 31.

[39] Рукопис без підпису на 41 стор., написаний рукою, що нагадує руку Плавтова, який заповнював де-які земські статистичні картки. Переховується в Черн. Окр. Статбюрі, під назвою: «Рукопись неизвѣстнаго статистика о гончарномъ промыслѣ Черниговской губерніи», стор. 9. Маємо ще зшиток з малюнками кахоль Чернігівщини відомої дослідниці Чернігівської старовини та мистецтва П. Я. Литвинової, у Вс. Іст. Муз. ім. Шевченка.

[40] М. А. Фриде. Гончарство на юге Черниговщины. Матер. по этн., том 3. Изд. Гос. Рос. Муз.—Ленинград, 1926, стор. 55; дає ілюстрації: 4 окремі кахлі й одну цілу іченську піч.

вий майстер, І. П. Фігура, казав, що кахлі зелені, рівні, рельєфні й розписані «аляповатими» квітками робив дід його, Петро Прохорович Фігура, а з инших коропівських ганчарських фамілій—Ціпки й Пінчуки. У Янполі, старіший з ганчарів, Микола Савич Новик, що свого часу був ганчарським цехмістром (тепер він слабий і давно не робить),—говорив, що жовті й зелені рельєфні «квадратові кахлі, вершків на п'ять» робив його батько, Сава Іполітович, і дід, Іполіт Дем'янович Новики. За моїми підрахунками, роботу кролевецьких Строфунів та Янпольських Новиків сміло можна однести на другу половину XVIII ст., тому що всі названі майстрі жили не менш, як по 80 років. Але виробництво формованих кахоль, очевидячки, остаточно припинилося в половині XIX ст., бо навіть старі Строфуни й Новик (а кожному з них уже не менш, як по 70 років), сами кахоль не робили й лише пригадують, як вироблювали кахлі їхні батьки та діди. У Ніжені, протягом усього XIX ст., працювало чимало ганчарів-кахольників; по околицях міста, й міщанських, і «пахарських» дуже багато кахляних печей. У центрі міста їх майже зовсім нема, але в ІНО, колиши. ліцеї князя Безбородько, по кухнях професорських будинків, а також у церковному коридорі, поставлено печі з звичайних ніженських ганчарських кахоль. 1820 року розписався на кахлі й поставив дату ніженський майстер Іван Сітько [41]. Крім нього, мали звичку підписуватись на своїх кахлях «з фіялками» в ромбовидних рамках, в 60—70-х роках XIX ст., ганчарі Білики:—Петро й Іван. Крім них, з старих ганчарів, що робили кахлі, сучасні ганчарі пригадують прізвища: Бедед, Бринчуків, Дударів, Пархоменок. Видатним майстром кахольником половини XIX ст. був Лаврентій Дроб'язко; це він робив печі з «орлами» і печі з «звіздами», що їх розписувати допомагали йому його дочки: одна з них, Настасія Лаврентівна, живе в Ніжені, але давно вже не ганчаруе. Однолітки її, сучасні ганчарі—Пархоменки Василь і Дмитро й Герасименко—ще пам'ятають, як виготовляли кахлі, старі ганчарі, але самим робить їх уже не доводилось.

Найбільше відомостей про ганчарів-кахольників збереглося в Ічні, що славилася кахлями ще у XVIII ст. Сучасні ганчарі Тищенки, Панасенко, Дейнеко (ніженець родом) й инші, так як і ніженці, самі кахоль вже не робили, але добре пам'ятають, як виробляли кахлі їхні батьки. Так, у ганчара Лаврентія Дмитровича Панасенка в хаті, на печі, є кахля з датою 1902 року та ініціялами його батька «Д. П.»; а дід його, Йосип Кирилович Панасенко, робив кахлі з «салдатами та танцівниками». У Антона Власовича Маринчика, в хаті, яку збудував його батько, на печі, навколо великого орла над «челесником» печи, написано: «1870 года мѣсяца іуня 23 дня майстера Ивана Иващенко подпысалъ синъ его Романъ Иван» і «йеты кахлі съ оръломъ первого номера прынадлежять собственому крестяныну Власію Марынчыку конецъ». У другій хаті, на печі, під орлом, поставлено «1861 года апреля 8 дня», на третій—дата 1838, на четвертій—1835 і т. ин. У Ленінградському Російському Музеї є кахля, датована

[41] «Это кахлѣ завода Ивана Сѣтька здѣлана 1820-го года Ноября 30 дня». Експонат Черн. Муз., ч. 964, за каталогом 1915 року.

1830 роком, з села Дмитрівки, Конотопського повіту, подібна до іченських. Дуже можливо, що її також вивезено з Ічні, бо Ічня ще в XVIII ст. робила кахлі на всю околицю. З прізвищ давніх ганчарів-кахольників сучасні називають найперше самого славного майстра другої половини XIX ст. «Хомку»—Фому Тищенка (ніженця родом), Дмитра, Осипа й Кирила Панасенкових, Івана Іващенка, Юхима Огієнка, Небрикайла, Буряка, Носка, Сукала, Погорілко та инших.

«Глини Чернігівщини займають по своїй якості найперше місце не тільки на Україні, але навіть в цілій Росії»[42] пише Лисін; не дурно-ж і Кузнецов, і Гарднер брали глину з села Полошок Глухівського повіту; вивозили її на Могилівські та инші заводи[43]; не дивно тому, що майже по всіх повітах Чернігівщини й у XVIII, і в XIX ст. були свої пункти кахляного виробництва,—працювали заводи, окремі ганчарі; знаючи, що не мало кахляних печей за модою ще й привозилося, не доводиться дивуватися з великої їхньої кількости та різноманітности; цікаво їх розподілити на групи й означити.

II. Усі Чернігівські кахлі можна поділити на дві групи, які значно відрізняються одна від одної; ідучи за термінологією ніженських ганчарів, визнаючи її короткою та виразною, кахлі першої групи назвемо «панськими», другої «селянськими» або міщанськими, і далі побачимо, наскільки цей розподіл удалий.

До цього часу на Чернігівщині не доводилось здибати кахоль мішаного типу, щеб-то таких, які не легко було-б віднести до тієї чи иншої групи. Далі, з порівняння видно буде, як, розглядаючи обидва типи що до місця знаходження, їхньої форми, розміру, матеріялу, кольору тла—поливи, фарб, що до техніки малювання, сюжету, композиції малюнка в звязку з відмінністю в плані груби, що до карнизів та инших деталів, — легко зрозуміти, хто саме й для кого робив ті або инші кахлі. Панські та селянські кахлі, коли вони не вийшли вже з хатнього вжитку та не лежать рядком на полиці в музеї,—в ділі, у житті рідко зустрічаються під однією стріхою.

Панських кахоль треба шукати по містах,—в кам'яних та дерев'яних будинках багатих крамарів, урядовців, дворян, у манастирських будинках; по селах—у панських поміщицьких будинках та по економіях. Коли панську кахлю вмазано в піч селянської хати, то з певністю можна сказати, що вона потрапила туди випадково з панського маєтку, часто легко можна встановити навіть час, коли вона тут опинилась[44].

Селянські або міщанські кахлі—як правило—вмазують в печі та груби

[42] Лисін. Глини та глиняна промисловість на Україні. Видання «Праця», Київ, 1918 року, стор. 43.

[43] Лисін, стор. 43; Архів Черн. Губ. Земства, Рукопис статистика Подоводського про добування полошкінської глини. Домонтович, стор. 257.

[44] Кіевская Старина, 1883 р., том 3, стор. 687. Повідомлення А. А. Русова про сюжетні кахлі, які він бачив у с. Куриливці, Ніжен. пов., 1879 р. Р. 1921, в зруйнованому будинку поміщика, я бачила де-кілька кахляних печей із звичайними ампірними вазами, а в хаті одного селянина—з десяток вмазаних у піч панських кахоль з різнокольоровим тонкого малюнку букетиком.

по селянських хатах чи по хатах десь на околиці міста, що належать козакам, селянам, міщанам, ціб-то хліборобам, дрібним ремісникам, дрібним крамарям; рідко зустрічаємо ці кахлі по маленьких старосвітських будиночках у середині міста.

Селянська кахляна піч коштувала дорожче від звичайної печи з «посадки» або «цегли», а тому вона в селянській хаті — ознака заможности. В одній білоруській пісні так співається про багатого свата: хата в нього з явору, «золотоє подстрѣшше, лавочки съ китаечки, печь его кахляная, чесць его коханая»[45]. Практичні німці добре розуміли, що кахляна піч, хоча й дорожча за просту, але, порівнюючи з нею, корисніша—бо вона й гарна, й довговічна, а також і чепурна: не треба її що-тижня білити, досить витирати вогкою ганчіркою; тому, мабуть, заможні німці колоністи з с. Прусів та ин. німецьких сел (Борзенського повіту) і були головними замовниками Іченських ганчарів. У самій Ічні, де виробництво кахоль припинилось не більш, як років 20 тому, кахляні печі збереглися найкраще в садибах та дворищах заможних селян, або, краще сказати, у тих, що були заможними років 50 — 60 тому — підчас розвитку кахляного виробництва в Ічні.

Досить помітити на мапі якого-небудь міста (наприклад, Ніжена) місця, де є кахлі першої та другої групи, щоб стало ясно, які вони далекі одна від одної: панські всі скупчені в самому місті, в середині міського валу, селянські розкидані густо по околицях та передмістях.

Селянська кахля має свій твердо всталений формат. Це—рівний прямокутних, завжди довший заввишки, ніж завширшки (коли дивитись на нього, як він звичайно вмазується в піч).

Панські кахлі в звичайних грубах (здебільшого місцевих) бувають такого самого формату, але набувають різних одмін у більш чепурних грубах, приймаючи иноді вигляд квадрата, иноді прямокутника, довшого завширшки, ніж заввишки.

Крім того, буває, що чільна дошка панської кахлі має иноді вигляд опуклого або ввігнутого прямокутника.

Як формат, так саме й розмір для Чернігівської селянської кахлі цілком сталий, це 15—17 см. завширшки та 20—21 завдовшки.

Для панської кахлі найбільш типовий сталий розмір 18×21 см, ціб-то панська кахля як-що заввишки й буває однакова з селянською, то завжди ширша від неї. Але в той-же час можна найти кахлі й надзвичайно вузенькі й дуже широкі—та дуже високі, хитання ці визначаються що-до широчини кахлі від 15 до 21 см. і що-до височини—від 21 до 28 см.

Найважче сказати щось про різницю в матеріялі, з якого зроблені ті чи инші кахлі, бо переважна більшість їхня ще вмазана в печі й розглядати їх можна тільки з одного боку. Але на тих зламаних або розбитих кахлях, які доводилося бачити, можна зробити такі спостереження: панські на зламі більш пропалені, менш дірчасті та мають колір ясніший од се-

[45] Записки Император. Рус. Географ. О-ва, Отдѣл. Этнографии, том V, стор. 212.

лянських. Коли порівнювати поміж собою селянські кахлі що до матеріялу, то різниця буде така сама, як і в матеріялі посуду,—цеб-то ніженська, наприклад, глина в злямі рудого кольору, «тощая» та крихка, на вигляд гірша від іченської, що має гарний червонястий колір («плотная»). Коли дивишся на неї, то почуваєш, яка вона мастка та пластична порівнюючи з крихкою та піскуватою ніженською глиною. Городнянська глина також має особливий вигляд.

Румку, або «клобук», як звуть тіло кахлі Ніженські та Кролевецькі ганчарі й чільну дошку звичайно роблять з того самого матеріялу. Румка буває різної височини та форми й приліплюють її до лицевої дошки або коло краю, або ближче до середини. Через те, що доводилося бачити або шматки кахоль, або такі кахлі, що їх ще вмазано в печі, не можливо було точно з'ясувати, який вигляд румки відповідає кожному окремому типові кахлі. Здається, що в найстарших кахлях румка висока, товста й поставлена в самий край лицевої дошки; що новіша кахля, то вужча румка й ближче до середини її поставлено.

Тло Чернігівської селянської кахлі, як і тло Галицьких, Київських та инших кахоль більш за все нагадує кольором білу поливу глиняного посуду, цеб-то воно жовтувате, а тло панської кахлі чисто біле,—цей колір наближається до кольору білої фаянсовової таріпки. Білий колір селянського посуду (і кахлі) готують з білої глини «побілу», яку покривають ясною прозорою олив'яною поливою, але часто не досить доброї якости,—чому вона жовтіє від обпалювання. Тло панських кахоль зостається майже зовсім білим, через білу непрозору, з домішкою закису олова, поливу—емаль.

Найперше впадає в око різниця в офарбуванні малюнків: палітра селянського майстра значно бідніша проти палітри панського. Найбільш розповсюджений та улюблений на Чернігівщині колір малюнку на селянських кахлях синьо-блакитний, менше зелений, дуже рідко рудуватий. Буває, що зустрічається два тони—синій з зеленим, або рудуватий з зеленим, або рудуватий із синім. Останні два з'єднання характерні для звичайних іченських печей. Нарешті трапляється й улюблена в народній кераміці, трьохкольорова гама малюнку—рудувато-зелено-жовта, улюблена й поширена в Ічні. До неї зрідка на поодиноких кахлях иноді додається ще в невеликій кількості й синій колір, найчастіше з метою виділити рельєфніше дату або підпис.

І це вже край, максимальне багатство палітри мистця селянських кахоль. Залежно від того, який відсоток того або иншого закису додається до «побілу»—білої глини, що на ній розводяться ці фарби, та від обпалення,—ці чотири кольорі бувають темніші, чи ясніші; рудий, наприклад, міниться від майже чорного до ясно-шоколадного, синій від дуже темного до ясно-блакитного, жовтий від інтенсивного жовтогарячого кольору до блідо-цитринового, зелений від кольору зеленого скла до світлого кольору ховрашка, але завжди ці фарби одного складу: жовтий—«антимоній», або маленький % закису заліза; зелений—закис міди, яку ганчарі добувають,

перепалюючи мідні гроші; рудуватий—великий % перепаленої залізної різі; синій — («шмилька» по іченському, «смилка» по ніженському) — смальт — сілікат кобальта. І завжди ці фарби вживають кожну окремо, не змішують, без відтінків, без штрихування, тоді як панські груби визначаються мало не всією гамою кольорів і відтінків, од темно-синього до небесно-блакитного, з усіма відтінками жовтого, зеленого, рожевого, малинового, фіялкового, рудуватого, краще сказати, майже усіма кольорами, за винятком чисто червоного: цього кольору на Чернігівських кахлях не зустрічаємо. Фарбу для панських кахоль готували тим-же способом, але з кращого й ліпше обробленого матеріялу.

На панських кахлях фарби наведено з відтінками й часто заштриховано тонкими темними рисами; майже завжди виразна риса облямовує кахлю, надто, коли на ній міститься закінчений малюнок, як-що тільки він не становить частини цілої великої композиції на де-кількох кахлях.

Дивлячись на кахлі обох типів, майже не знаючи керамічної техніки, легко завважити, що їх зроблено не однаковим способом, не однаковим приладдям. Лінія малюнку селянської кахлі мастка, рельєфна, почуваєтся, що вона вільно лється в повному розумінні цього слова. Вона починаєтся з утовщення—краплі й досвідчена рука може її завершити, як забажає—хоч тонесеньким штрихом, хоч знов утовщенням—краплею. Малюнок виводиться здебільшого одною безупинною лінією і тим найбільш цікавий, що вимагає великої певности; він не терпить безладности, складаєтся з самих потрібних, виразних рис. Фактура таких кахоль дозволяє гру світла, оживляючи кольорі.

Слід ще звернути увагу на те, що кахлі инших місцевостей часто мають не такий чепурний вигляд, як чернігівські. Фарба на них часто розпливаєтся й робить плями, що розбивають малюнок. Що до цього, то іченські кахлі зроблені бездоганно. На ніженських, городницьких та инших иноді теж бувають патьоки фарб через брак технічних засобів. Не досить добра полива часом розчиняє в собі фарби, зроблені з закислених металів і вони розпливаються.

На чернігівських кахлях зовсім не завважено улюбленого в Галичині засобу вирізувати якоюсь гострою річчю контур малюнку.

Селянську кахлю ангобують ще сирою, обпалюють, розмальовують, поливають і тоді знов обпалюють.

Поверхня панської кахлі здебільшого рівна й малюнок також плавний; риси рівні та тонкі. Ця відмінність у фактурі та малюнку пояснюєтся тим, що селянські кахлі розписували фарбою, яку виливали з ріжка, або квачиком, тоді як панську кахлю можна гадати, дуже тонкими пензлями. Панську кахлю звичайно покривали білою емаллю після обпалювання, потім розмальовували по сирій емалі й знову обпалювали [46].

[46] Зарѣцкій. Гончарный промыселъ Полтавской губ., 1894 г., вид. Полт. Губ. Зем., стор. 31—33; описано техніку виробництва рельєфних кахоль у Глинську та Зінькові, що в XVIII ст. входили до складу Чернігівського намісництва; Зіньківські та Глинські ганчарі працювали на таких кругах «шльонских», якого пощастило придбати у Кро-

Доводилось бачити як серед панських, так і серед селянських такі печі, що на їхнє будування взято кахлі з двох, а то й з трьох різних старих печей. Буває також, що в панську піч вмазано де-кілька кахоль селянських і навпаки. І це певні ознаки того, що ці печі перекладали не раз і, коли не вистачало однакових кахоль, додавали тих, що були під руками.

На жаль, зараз не можна дати певних обмірів та планів того й иншого типів печей, з яких було-б видно, що більш складний та розгалужений план панської печи вимагає більшої різноманітности та складности визерунків при їх розміщенні на поверхні печи. Але хоча й панських цілих, неперекладаних печей збереглося не багато, та й селянські так часто перекладають, що не завжди можна бути певними, оскільки вони зберегли свій первісний вигляд; отже одразу впадає в око, що й загальним виглядом, і планами, і деталями, і карнизами панські печі мусіли бути цілком одмінними від селянських.

Звичайна селянська вариста піч, всім добре відома, в плані чотирьохкутна, викладена кахлями по двох зовнішніх стінках, иноді лише в верхній своїй частині, ґеб-то до припічка, не так часто до самої підлоги. Великі декоративні оздоблення її—орли, «звізди» розміщені звичайно над «челесником» печи, а иноді й у середині бокової стінки.

Кахляні груби теж в плані чотирьохкутні, рівні, без виступів, колонок, дзеркал і печурок. Грубка на височині приблизно $^1/_3$ від підлоги звичайно буває переділена вузеньким пояском, вдавленим або опуклим. Карнизи, височиною не більшою від височини однієї кахлі, мало оздоблено, мало профільовано (виступають рідко більш, ніж на $^1/_2$ широчини кахлі).

Оздоблення карнизу просте й кожному майстрові улюблене. Найчастіше це хвилясті гілочки з маленьким листячком, рідше окремі листочки. Часто по карнизах легче пізнати автора печи, ніж по кахлях, бо в них менше різноманітности рисунка та кольорів. Вони, порівнююче, одноманітні й дають у кожній місцевості не більш, як 3—4 відміни рисунка.

Можна думати, що були селянські печі й складнішого плану: траплялось находити серед викинутого сміття де-які кахлі з закругленням, які показують, що вони могли обрамлювати «дзеркало», але селянські печі, як уже згадувалося, так часто перекладають, що не легко знайти піч, яка-б зберегла свій первісний план.

Отже найбільш типова для Чернігівщини селянська піч, або груба, звичайна та рівна, иноді з лежанкою, і з звичайними карнизами, складена з невеликих одноманітних кахоль жовтуватого кольору, розмальована переважно синім чи трьохкольоровим визерунком; кладка кахоль буває в рівній мірі як рівнобіжна по горизонталі та сторч, так і східчатого розміщення, ґеб-то такого, коли кутки кахоль верхнього ряду припадають по середині кахоль дальшого ряду.

Панські груби, там, де вони не розкидані й де кахлі не складені як небудь (що часто буває), дають змогу бачити, оскільки складніший їхній

левецьких кахольників Строфунів для К. Сіл.-Госп. Муз. і про які я чула в Глухові; Зарецький ці ножні круги «карусельного типу» звязує з виробом кахоль.

3. Кахля з буд. Котлярової у Новгороді-Сіверському.
3. Carreau de faïence tiré de la maison Kotliarow, Novgorod-Siewersk.

4. Кахля роботи іченського майстра.
4. Carreau de faïence travail d'un artisan d'Itchnia.

план, розгалуженій з дуже високим карнизом. Иноді грубу розподілено на 2—3 горизонтальні пояси та оздоблено цілою низкою маленьких пузатих колонок, иноді виступають пілястри, иноді бувають западини та виступи й усе це старанно та різноманітно—вигадливо оздоблено.

В плані ці груби переважно трьохкутні. Буває, що дві однакові трьохкутні в плані груби оздоблюють панську вітальню. Чотирьохкутних в плані значно менше, дуже мало округлих, у вигляді білої колонки.

Тип чернігівської панської груби, що зберігся досі, це велика архітектурна будівля з пишними карнизами, колонками, оздобленнями, з великих кахоль білого тла, хоч поліхромно, хоч одним кольором розмальованих; буває, що на кожній кахлі маємо окремий малюнок, сценку, пейзаж, букет; буває, що окремі кахлі складають одну велику суцільну орнаментальну композицію на всю поверхню груби.

У Ханенковім та Марковичевім щоденниках є де-які вказівки про вартість кахоль, печей та цегли XVIII в., а також про платню за установку печей. Так, Ханенко р. 1741-го купує в Левенці (коло Глухова) 20 кахоль за 40 копійок [47]. Маркович платить у Москві р. 1754-го за 20 кахоль великих 1 карб. 40 коп. та за 4 менших 1 карб. [48] і т. и. З усіх відомостей, які подають ці щоденники, виходить, що привозні печі коштували багато дорожче, ніж місцеві, а також, що їх не тільки купували в Росії, але иноді й складали на місці «московскіе печники» [49]. Це могло бути так, бо така піч мала великий малюнок, в якому кожна окрема кахля—частина складної композиції, й треба було дуже добре розумітися на цій справі, щоб скласти її, нічого не переплутавши.

Та й сами заводи, приймаючи замовлення на печі за певними зразками заводських альбомів, могли брати на себе обов'язок також доставити й скласти піч на місці, як це було заведено в Шатрищанському заводі Єськових, де старший син хазяїна мусив їхати з готовою піччю на місце її установки.

Цеглу ввесь час купують місцеву—багато й дешево: (460 шт. за 1 крб. 18 к. і т. ин.) [50]. Років 30—40 тому в Ніжені, як кажуть ганчарі, звичайну кахлю «з фіялкою» продавали за 8 коп., а для карнизу—за 15 коп. Приблизно такі-ж ціни на кахлі були й у Ічні. У Кролевці зелені рельєфні кахлі коштували колись 10—15 к. шт.

Про ціни на заводські кахлі в половині XIX ст. так пише Домонтович: «въ Ущерпьѣ бѣлыхъ изразцовъ было приготовлено въ 1860 году до 15 тыс. шт. цѣною за сотню $12^1/_2$ руб. сер. Кромѣ того, изразцы приготовлялись въ с. Шатрищѣ, Новг.-Сѣверского уѣзда; 100 глазиров. изразцовъ стоили 12 рублей, а не глазированныхъ—6 рублей» [51].

Як у панських, так і в селянських кахлях помічається де-яка кількість

[47] Дневникъ Ханенко, К. С. 1884, XI, стор. 126.
[48] Дневникъ Марковича, том II, стор. 322.
[49] » том II, стор. 397: «всѣхъ кахоль положено 1200».
[50] » К. С. 1885 р., стор. 177.
[51] Домонтович, стор. 359. Забѣлинъ, стор. 47, Фриде, стор. 56.

загальних сюжетів на окремих кахлях і де-яка подібність у принципах загальної композиції, хоча панські в обох відношеннях багатіші за селянські.

Панські легче датувати, порівнюючи їх з російськими та європейськими, тому що на них яскравіше відбивається еволюція властивих епохам стилів; мода тільки трохи до нас спізнялася. Але відомо, що й у Росії по глухих кутках (в Красноборську) майже в XIX-му ст. розписували печі за зразками XVII-го

Тому й великі однокольорові зелені кахляні печі, які доводиться вважати за найстаріші,—XVI—XVII ст. класичний термін для них за кордоном [53] та в Росії, [54]—виробляють на Україні протягом усього XVIII-го віку.

Щоденник Ханенка (р.р. 1742, 1752) говорить про зелені печі, що їх виробляли в Новгород-Сіверському; у гетьманші Скоропадської, в Глухівському будинку, були дві зелені печі (до 1748 р., коли була велика пожежа в Глухові) [55]. Хижняков згадує ганчара, який ще р. 1797 робив зелені кахлі в Чернігові. Уламки зелених кахоль мають: Чернігівський Музей (з розкопів коло Дворянського Пансіону), Музей Тарновського з батуринського дому Розумовських; Конотопський, Остерський, Ніженський. Улітку р. 1924 я знайшла й придбала в Новгород-Сіверському дві великі зелені кахлі двох гатунків: одну довгасту (15 × 20 см.), на якій змальовано лева, що роззявив пащу, висунув язика та закрутив хвоста, (т. II — 3) і другу дуже велику (32 × 24 см.) оздоблену рельєфними визерунками по кутках та рельєфним медальйоном посередині; румки цих кахоль глибокі (7—$7^1/_2$ см.) і поставлено їх коло самого краю лицевої дошки. Трохи меншого розміру (25 × 22 × 9) зелених рельєфних кахоль було багато викопано в Ніжені в садибі № 11 на Судейській вулиці коло фундаменту великого кам'яного будинку, який зруйновано вже в XVIII ст. Оздоблено їх у два способи: це або суцільний рослинний орнамент на всю кахлю, або рослинного орнаменту гірлянда навколо середнього медальйону. Кахлі цього типу з Чернігівщини подібні до кахоль, що в Київі в Десятинній церкві, в Спасі на Берестові, у Всеукраїнському Музеї та в Музеї Ханенка.

У Коропі, в одному старосвітському будиночку, довелося бачити вмазані в піч великі зелені кахлі з високим рельєфом де-кількох гатунків. На одному виображено двоє левів, що тримають корону, стоячи на задніх лапах, серед пишного барочного обрамлення, на инших—перехрещене аканове листя, на третіх—дерево.

Усі вони рельєфні, більшого формату, масивніше, ніж кахлі мальовані; оздоблено їх переважно рослинним орнаментом; з тварин досі довелось бачити тільки двохголових орлів та левів. Тому, що такі зелені рельєфні

[52] Ашукин, стор. 4.

[53] Haberland. Taf. 52, 53, 65, пояснення стор. 17.

[54] Карбоньеръ, Каталогъ предметовъ глинянаго, фаянсоваго и майоликоваго производства, стор. 111—113. СПБ. 1899 р.

[55] За виписко̀ю В. О. Романовського з «дѣла о строеніи Глухова» № 2119 у Чернігівському відділі Харківського Центрального Істор. Арх.—глухівські ганчарі робили до палацу Розумовського «простые, бѣлые кафли» в пятидесятих роках 18 ст. по 2 коп. шт.

кахлі трапляються рідко,—значно рідше від мальованих,—і ні одної цілої такої печи на Чернигівщині не довелося бачити серед великої кількости мальованих, не відомо, який загальний вигляд мали вони, які ще сюжети, які композиції властиві їм. Російські та закордонні печі відповідного стилю були великі, пишні, декоративні, з рельєфними квітами, птахами, тваринами, людьми, майже цілими сценами з підписами[56]. Нема ніякої рації думати, що українські печі цього стилю були бідніші, гірші.

Це перша група кахоль, що її доводиться відносити до панських тільки тому, що в XVIII ст. в панському вжиткові вони відомі (у Ханенок, Марковичів, у Скоропадської, у Розумовської), що цілі вони трапляються виключно по панських будинках, уламки їхні знаходять переважно в розкопах коло міських великих будинків.

На порозі XVII й XVIII ст. чернігівське кахляне виробництво, як і російське, мусило пережити якийсь гострий злом. Бо Чернігівщина, зокрема Північна з усієї України найбільш в ті часи підлягала впливам Росії. Вплив західно-европейського мистецтва, праці шведських та голяндських майстрів[57] у Росії різко змінили оздоблення кахоль як з технічного боку, так і з сюжетного: рельєфні кахлі, «раскрашенные прозрачными льющимися глазурями или блещущими сочным блеском эмалями», відступають перед рівними плитками, що розписані «по бѣлой эмали подглазурной синей краской, иногда двумя, реже несколькими»[58].

З другої групи починаються кахлі зовсім иншого вигляду. До другої групи типових та улюблених для початку й середини XVIII-го ст. кахоль входять найперше ті, що наближаються до печей голяндсько-китайських виробів (chinoiserie), що на них була мода й які могли не тільки привозити з Европи, але й робити в Росії або на Україні руками закордонних місцевих майстрів: округле, овальне обрамлення малюнків цих кахоль (синє, зелене, рудувате) зроблено таке велике й густе, що піч має вигляд кольорової — синьоватої, зеленкуватої, рудуватої, (т. III — 5, Козелець, Покорщина) білий колір тла входить у малюнок лише як додатковий, приглушений і сюжети кахоль, намальовані в тонах обрамлення,— фантастичні пейзажі, квіти, люди, тварини, кораблі,— суворо об'єднані однаковим густим обрамленням, дають ритмічне повторення иноді зовсім однакового малюнка кахоль, иноді різного але композиційно подібного. Часто печі цього типу оздоблено одним або двома поясами однакових опуклих колонок[59].

Варіянтом цієї групи будуть кахлі теж сюжетні, теж з обрамленнями, але двохкольорові, різноманітні в сюжетах; обрамлення вже не так панує над ними; на цих бувають написи, що їх і транскрипція примушує вважати за зроблені на Україні: «мѣская пана» (панночка у возочку з пе-

[56] Иванов. Искусство керамики, ГИЗ, 1925 р. стор. 18.

[57] Император. Фарфор. Зав. от 1744 до 1904 г., Гос. Упр. Имп. Зав., стор. 2—3. Карбоньеръ, 111.

[58] Старые годы, 1909 г., кн. 3, стор. 160. Библиограф. листок. Из книги А. Филиппова. «Глазури восстановительнаго огня». 1907, стор. 59.

[59] Шероцкій, стор. 108,—112, мал. 41.

сиком), «нѣкому сказати, уже мѣнѣ отъ сего бачу помѣрати» (ведмідь дере людину) й т. и.[60]; і в сюжетах малюнків відчуваємо руку майстра українця,—серед умовного пейзажу, постатей та тварин алегоричних та міто-логічних иноді бачимо людину, одягнену в щось подібне до українсько-польського жупана або кунтуша, або жінку наче в плахті й т. и. Печі з малюнками цього типу находять собі аналогії в сучасних їм російських печах і може бути, що аналогії ці залежать від того, що й ті й инші художники мали спільні джерела надхнення: лубочні малюнки, закордонні гравюри, ілюстровані книжки й т. ин. Один запис у Марковича дуже добре стверджує, яким чином на кахлі та инші речі, що їх розмальовували майстрі—селяни попадали сюжети їм чужі, часто незрозумілі; — 1724 р. 26/XI він пише про те, що дав малярові книжку «Симболи» «для перерисовыванія нѣкоторыхъ лицъ и гусли малевать»[61].

Цілих печей цього типу з масою різно-сюжетних кахоль з написами то моралістичними, то жартівливими, також не довелося бачити на Чернігівщині; 2 такі печі XVIII ст. з Чернігівщини, що переховуються у Всеукраїнському Київському Музеї, не можна вважати за цілі, тому що вони не дають враження певного плану загального вигляду й загальної композиції, але за аналогією з російськими, одночасними їм, можна припустити, що й ці печі були великі, масивні, досить декоративні, оздоблені пишними карнизами, колонками.

Кінець XVIII-го віку дає Чернігівщині т р е т ю групу кахляних печей, можливо цілковито привозних: одна з них, з якою має багато спільного й решта відомих мені печей цієї групи, підписана й датована «1794 года апрєля 24 дня сея печь ѳабрики колуцких купцов Ѳедосія Васильева сына Рыцева и Афанасія Васильева сына Рыцева» збереглася в Ніжені; де-які з них датовані 1786 р., і можливо, що це ті печі, по які посилано «мѣщанина Березовского» до Москви та Калуги перед приїздом Катерини. Великий малюнок на них по всій поверхні печи заповнює всі виступи, карнизи, органічно зростаючись з архітектурним планом печи. Це—або велика синя чи різнокольорова ваза або урна, на все фасадне дзеркало[62], які вміщено між посмугованими, неначе-б-то канелірованими, синіми пілястрами з таким-же карнизом та постаментом. Коли-ж дзеркало вільне від малюнків, тоді по пілястрах і карнизах в'ються складні різнокольорові або лише сині гірлянди, а в нижній частині груби міститься жіночій профіль, обрамлений вінком, перев'язаним стрічками; витягнені кінці вінка закінчують баранячі голови, з закрученими рогами; в роті кожен баран тримає коротеньку

[60] Кіевская Старина, том I, 1883 г. Кафельные памятники XVIII века, Посмертная записка М. Александровича, стор. 211—213.

[61] Дневник Марковича, т. I, стор. 53. «Несторъ Максимовичъ Амбодикъ». Эмблемы и символы, избранные на россійскій, латинскій, французскій и англицкій языки, переложенные прежде въ Амстердамѣ, а нынѣ въ городѣ Св. Петра, напечатанные и исправленные MDCCLXXXVIII печатано в Императорской Типографіи 1788 лета», первое изданіе 1705 г. Амстердам; Забѣлинъ, стор. 44. «Наше минуле», 1918 р., № 1, ст. Ширецького «Инша іерополітика», ст. 179.

[62] Гарний зразок такої печи, датованої 1786 р., зруйновано 1921 р. в Ніжені, в буд. Москаленка.

5. Кахля з Покорщини, м. Козелець.
5. Carreau de faïence tiré de la propriété Pokorschtchina, Kozeletz.

гірлянду, сплетену з квіток; з «рогу достатку» сиплються квітки та фрукти, квітки, смолоскипи, сагайдаки, перев'язані бантами; птахи держать у дзьобах кінці гірлянд, переплутаних стрічками; все розраховано, виразно — оправлено, симетрично повторено, пристосовано до плану печи, кахлі з окремим малюнком дбайливо окантовані. Печі цього типу збереглися в «Кускові», Шереметєвській «подмосковной»[63]. Як-би ці печі й не були датовані, все-ж не можна було-б помилитись, бо малюнком та колоритом — це типовий обрусілий та поширений у Росії за часів Катерини стиль Людовика XVI. Стиль цей затримався до початку XIX ст., так, піч у буд. Самойловичів, у Глухові, датована 1817 роком (т. IV—6).

Дати, підписи, ініціяли латинські та російські, замкнені в вінки та медальйони або спеціяльно обрамлені, кольором витримані в загальному тоні. Самі літери та цифри входять у орнамент, як частина його, і вже є органічною частиною загального рисунка печи. В цьому полягає їх головна відміна від дат і написів на селянських, де майстер наївно й невміло розписується на всякому вільному місці, часто розмальовує дату або підпис новим для всієї печи кольором. Хоча й приємно найти датовану селянську піч, але треба сказати, що рідко цей підпис буває гарно й влучно звязаний з малюнком. Загальний вигляд панських печей цієї групи чепурний, вишуканий, столичний.

Щоб іти за хронологією й певним стилем епохи, що наступила після часів Катерини, до ч е т в е р т о ї групи кахляних печей мусимо поставити ампірні парадні печі, типові й улюблені для будинків великих панів початку XIX ст. Це бездоганно—білі суворо-ампірні печі в вигляді струнких округлих або чотирьохкутних колонок, що збереглися на Чернігівщині в «графських» кімнатах Ніженського ІНО, колишнього Ліцею графа Безбородька, що були в Лялічах у палаці гр Завадовського[64]. Збереглися також у Росії в Аракчеєвському Грузіні та по багатьох «подмосковных», збудованих або перебудованих на початку XIX в.[65]. Це високі прекрасної пропорції та рисунка печі, білі, вкриті ліпним орнаментом; иноді на горі, иноді в середній частині вони мали рельєфні фігури, вази[66]. Тому, що на Чернігівщині їх мало, а під Москвою багато, гадаю я, що вони також, як і печі попередньої групи,—привозні. Але чула я в Шатрищі від онуків фундатора завода М. М. Єськова, що в будинку його була біла округла піч з вазою нагорі, точнісенько така, як у Ніженському ІНО в «графських кімнатах» і що такі печі виробляли на його заводі й були вони з найдорожчих. Ця піч, разом з усім будинком, згоріла року 1915 й у розкопах цієї пожежі пощастило знайти лише невеликі фрагменти білого ліпного орнаменту з печи. (Їх передано до Всеукраїнського Історичного Музею ім. Шевченка).

[63] Д. Иванов. Искусство керамики. Москва, 1925, стор. 21—22.

[64] Труды XIV Археол. Сѣзда въ Черниговѣ, 1908 г., т. 2, Горностаевъ, Ляличи, Стор. 201—206.

[65] Старые Годы 1908 г., кн. 7, стор. 456; 1910 г. кн. I, стор. 28, кн. 5—6, стор. 24—35, кн. 7—9, стор. 85—163; 1911 г. кн. I, стор. 20 і т. инш.

[66] Старые Годы, кн. 7—9, Макаренко, стор. 139—140.

Оскільки печей усіх попередніх груп залишилося мало, і майже кожна з них має свої особливості й свою історію, остільки безмежна маса схожих між собою печей останньої групи й багато з них точнісенько повторює одна одну. Це звичайні, приємно-щоденні печі, що їх без сумніву виробляли на Чернігівщині в XIX-му ст.: по-перше, їх дуже багато, а, по-друге, бачимо їх переважно по будинках людей середнього достатку, що на місці могли охоче їх купувати, а виписувати може й не мали-б змоги. Цю останню групу в композиційному відношенні варто поділити на дві підгрупи. Перша з них, найбільш поширена на Чернігівщині,—складається із скромних білих печей з однакових кахоль, иноді однокольорових, иноді поліхромних, на яких бачимо або невелике стебло з трьома квітками (иноді воно виходить з ампірної вази), або урну, подібну до тих, що зустрічаємо на кладовищах, або різнокольоровий букетик, перев'язаний стрічкою, чи корзиночку з квітками та садовиною, чи окрему велику квітку; иноді це рослина з квітками, листям, навіть корінням. Малюнок звичайно невеличкий, зроблений дуже тонко й старанно обведений по самому краю кахлі товстим кантом та тоненькою коло нього рисочкою міститься серед поля кахлі. Окантовка буває ще й инша: дві грубі паралельні лінії по краях і між ними безконечник або дрібна «решіточка» навколо всеї кахлі. Загальний вигляд такої печи, звичайної й з боку архітектурного, й що-до кольорів—скромний і приємно-буденний; її сніжно-біле тло не густо й симетрично заповнене невеликими кольоровими плямами малюнка, розміщеного між перехрещення горизонтальних та вертикальних ліній окантовки.

Друга підгрупа—варіянт першої й відмінна від неї тим, що на кахлі центральний невеликий букетик вписано в злегка рельєфний ромб (т. I, р. 2). Сполучення кахоль з такими ромбами в малюнку надає печі вигляд, ніби вона покрита легкою сіткою, так що й у цій композиції тло панує над кольором малюнка. Лише на одній ніженській печі та на фотографії одної з Вишневецьких печей [67], де однакові сині квіточки поставлено на перехрещенні грубих синіх ліній, тло кахлі крізь ці густо-сині ґрати просвічується, наче крізь якнайтонший трельяж.

Датованих підписаних печей цього типу не доводилось бачити.

Кахлі останньої групи, з ромбовидним обрамленням і без нього, виробляли як у Шатрищі, так і в Глухові. У Глухові навіть досі живе старий ганчар, Петро Максименко, що змалку працював на заводі у Захарченко-Путя, на Білополівці; він був підручним у старшого майстра, шатрищанина родом, Юхима Яковича Явора, з Єськового завода, який малював квіти на кахлях, а Петро кінчав,—наводив ці рамки-ромбики. Я не згадую про білі фабричні кахляні печі, що нарешті в XIX-му ст. своєю дешевизною остаточно вивели із вжитку на Чернігівщині різнокольорові кахляні печі; виробляли їх і на Чернігівських заводах, і привозили з Київа.

На ці п'ять чітких груп, описаних у хронологічному порядкові, розподіляється маса панських кахоль Чернігівщини; еволюція стилів у кахлянім

[67] Старые Годы, 1912, кн. 3. Лукомскій «Вишневецкій Замокъ», стор. 36.

виробництві на Україні цілком паралельна еволюції російського кахляного виробництв за де-якими місцевими відмінами й повторює приблизно еволюцію европейську.

Можна до деякої міри простежити спільність у сюжетах панських та селянських кахоль, також і в загальній композиції, можна встановити територіяльні відміни, але розкласти малюнки селянських печей у хронологічному порядкові — завдання цілком неможливе, бо величезна кількість селянських печей недатовані, а декілька датованих не дають змоги встановити які небудь хронологічні принципи. Тому, що взагалі кахлі це продукт панської культури, в селянській хаті на Україні, як і по инших країнах (Габерлянд), вони виникають пізніше, але довше й тривають;—кінчилось це виробництво на початку XX ст., тому що, як кажуть сами кахольники, «кінчилася мода».

Далеко не по всіх місцях, де були панські кахлі, були й селянські; наприклад, у Шатрищі, де протягом XIX віку працював кахляний завод, у селянських, ще й досі «курних» хатах, не завелося кахляних печей, хоча на селі й жило завжди багато ганчарів.

Селянські кахлі почали виробляти для заможного міщанства та селянства ганчарі-кустарі, що жили переважно по містах та містечках, де були цехи. Найраніша дата на селянській кахлі—1820 рік—на експонаті Чернігівського Музею № 964, де бачимо три квіточки, що виходять з вази; хоч без сумніву й Ніжен, і Ічня, і Короп виробляли кахлі ще й у XVIII ст. Іченські сюжетні датовані 1835, 38 р.р.; великі орли 1861, 70 р.р.; ніженські «фіялки» також 60—70 р.р. і, нарешті, найпізніша дата—1902 р. на кахлі іченського ганчара Л. Панасенка, де бачимо три квіти, що виходять з ампірної вази, які зустрічаємо на печах, датованих 30-ми й 60-ми роками. Тому селянські кахлі будемо групувати на підставі сюжетів та композиції окремих кахоль та загальної композиції розпису селянських печей, а також можна їх згрупувати до деякої міри в територіяльному відношенні.

Північна Чернігівщина (Короп, Кролевець, Глухів) виробляли невеликі однокольорові зелені або жовті рельєфні селянські кахлі з «кружалочкою» або з «квіточкою» з XVIII ст. до середини XIX-го,—так виходить, коли підраховуєш за словами старих ганчарів роки їхніх дідів та прадідів, що робили формовані кахлі. У південній Чернігівщині таких однокольорових формованих селянських кахоль не доводилось бачити, (проте, відомі з жовтуватих простих кахоль без малюнку). А цілих печей таких ніде не збереглося. Здається мені, що в селянській хаті з невеликими віконцями такі темні зелені печі мусили мати досить сумний вигляд; такі зелені кахлі могли купувати й ті небагаті панки, що їх побут мало чим відрізнявся від селянського; жили вони по селах і хуторах в невеликих будинках під солом'яною стріхою, з дерев'яними лавками, столами та стільцями; і печі були по цих невеликих кімнатах або звичайні, або «зеленихъ кахоль», з «мідними бляхами на куткахъ» (опись майна в Богдановському дворі Глухівськ. повіту 1808 р., з рукописів П. Я. Литвинової).

Найбільш поширений для селянських кахоль усієї Чернігівщини (Борзенського, Конотопського, Ніженського та инших повітів) малюнок—це

окреме, невелике стебло з трьома квітками; иноді воно виходить з вази (ампірного вигляду), иноді з розводів, що трохи нагадують кошика, иноді— це тільки одна однокольорова квітка, що міститься посеред тонко окантованої кахлі. Загальний вигляд печи, складеної з таких кахоль, де малюнок кожної окремої кахлі збудовано за принципом взаємовідношення між білим тлом та невеликою кольоровою плямою всередині—звичайний та свіжий і відповідає першій підгрупі п'ятої групи панських кахоль.

За цим принципом робили, але дуже дрібно, ще один визерунок кахлі:— все поле його покрите невеликими синіми квітками, подібними до французької лілеї. Їх містили на одній кахлі щось із 50; такий малюнок найбільш нагадує сільську вибійку, або світленький ситчик у дрібненькі квіточки.

Цей самий букетик з трьох квіток з п'ятьома пелюстками переважно синього кольору, зв'язаний знизу стрічкою, ніженські майстрі називали «фіялкою» й любили містити в ромбовидну рямку (т. I — 1).

Із кутків кахлі до боків ромба прямують прутики або по три мазки, які при складанні дають проміжний косий хрест (композиційно потрібний, щоб заповнити місце між чотирма ромбами). Для цієї композиції не потрібна окантовка кахлі, бо вона розбиває хвилясту лінію, складену з боків ромбів, поміж якими розміщено букетики й косі хрести. Проте бувають і з окантовкою.

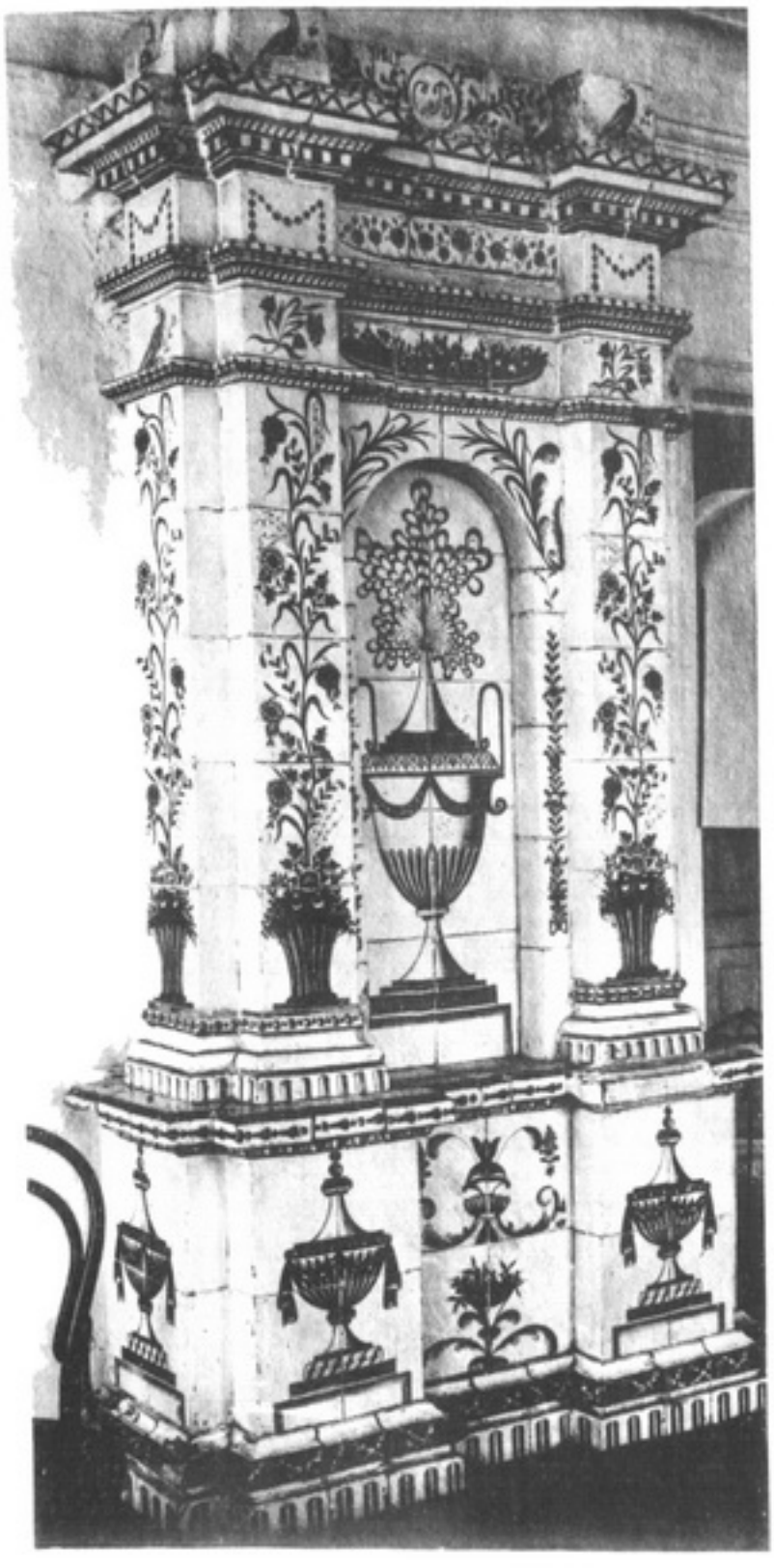
Кахлі такого малюнка, відповідаючи другій підгрупі п'ятої групи панських кахоль, инакше розв'язують питання загального композиційного наміру. Тоді як у перших тло бере перевагу над невеличкими кольоровими плямами,—тут і тло, і розмальовка відограють майже однакову ролю.

Зустрічаємо ще один (переважно на лежанках) простий, але сливе за тим принципом зроблений малюнок: погнуті хвилясті й перехрещені лінії, як сітка, вкривають кахлю, нагадуючи визерунок залізних грат або рябенький мармур.

Загальний вигляд такої груби-печи чепурний і наче мережаний, бо цей визерунок не густо й ритмічно заповнює всю поверхню печи.

Із складних малюнків кахоль, цеб-то таких, коли малюнок розміщено на де-кількох кахлях з наміром дати велику пляму посередині, зустрічаються лише двохголовий о́рел та «звізди».

Іченські двохголові орли дуже великі, гарні, містяться на 11—12 кахлях; ніженські менші й скромніші, вміщені на 6 кахлях. «Звізди» змальовано, як обличчя, від якого розходиться проміння, і більш за все вони нагадують різдвяну звізду, або «оракула Соломона», якого й тепер ще можна купити на ярмарках. Орлине обрамлення роблять округле, для «звізди» — квадратове, по межах 6 кахоль, і складають з прутиків або гілочок з дрібним листям. Дуже ефектно виглядає в невеликій хаті піч, де на світлому тлі кахоль з окремими невеликими квіточками або вазами темніє вінок з гарно вкомпанованим масивним орлом, чи квадрат, з якого виглядає, усміхаючись, «звізда». В де-якій мірі ця група селянських печей, з боку композиційного наміру, нагадує третю групу панських, часів Катерини, зі складними малюнками на всю піч, але не має нічого спільного з ними і є



6. Піч з будинку Ц. Самойлович у Глухові.
6. Poêle de faïence tiré de la maison de C. Samoïlowitch, Glouchow.

цілком самостійне декоративне досягнення майстра — селянина, що надумався вивести сюжет з поля одної кахлі на 6—12 кахоль.

Нарешті, в Ічні та близьких до неї селах, крім цих двох типів, є велика кількість сюжетних кахоль трьохкольорових з намальованими побутовими сценами, птахами, людьми, вершниками, екіпажами; їх можна вважати за українські лубки, що як найкраще збереглися на цих печах: стільки в них мудрої простоти та привабливости, властивої народньому мистецтву (т. II — 4).

Не легко вловити загальний намір, композиційний план такої печи— і в сучасному своєму вигляді вона просто нескладна збірка різноманітних малюнків. Не зважаючи на те, що печі часто перекладають, всеж можна легко переконатись у тому, що в одній панують п'яниці, музики, танцівники та взагалі люди, які весело провадять час, в другій — салдати, вершники, екіпажі, в третій—птахи, леви та інші звірі; у четвертій—люди в надзвичайному вбранні, в незрозумілих позах стоять наче під завісою, що мимохідь наводить глядача на думку, що сюжет тут запозичений з лялькового театру.

На Чернігівщині не приходилось зустрічати сюжетних малюнків, що починаються на одній кахлі й переходять на сусідню, як то часто буває на галицьких кахлях; наприклад, салдати, що марширують, церква з дзвіницею, екіпажі, в які запряжено коні цугом,—в Галичині звичайно розміщують на 2—3 кахлях.

Іченські майстрі вміщали свій малюнок всередині кахлі, зручно вписавши його в межі кахляного квадрату й найчастіше залишаючи порожнє місце біля кутків. Що до цього, то київські та галицькі сюжетні кахлі визначаються тим, що вони не терплять порожнього місця та старано заповнюють його, иноді майже без звязку; ці майстрі оправляють кахлю складним орнаментом і головний малюнок ускладняють зайвим орнаментом з окремих квіток та прутиків. З галицьких сюжетних печей відомі датовані 1844, 61, 75, 77, 78 р.р. у Косові, Вижниці, у Львівському муз. ім. Дідушицьких.[68].

Архітектурні мотиви, дуже поширені в Галичині, на Чернігівщині знайдено лише раз на ніженській кахлі, де змальована фантастична будівля, що до де-якої міри нагадує ніженську старовинну кам'яницю з її характерними рисами: важкими дверима та зовнішніми сходами на другий поверх.

Такі сюжети селянських кахоль та загальний вигляд печей.

III. Загальне враження від сотень панських і селянських різноманітних кахоль, які довелося бачити, збирати, змальовувати[69], фотографувати по всій Чернігівщині, таке: кахлі—продукт панської культури; в життя заможного селянства й міщанства їх вводять ганчарі — кахольники, що в XVII—XVIII ст. виробляли кахлі для панів, а потім, позбавившись пансь-

[68] Е. В. Полѣнова, стаття в зб. «Народнє Мистецтво Галичини» Київ, 1919 р., вид. В. З. С., стор. 41; «Rzeczy piękne», Krakow. 1925. Tadeusz Seweryn «O slawnym garncarzu Polskim Aleksandrze Bachminskim», стор. 81.

[69] У мене більш, як 300 кальок з різних кахоль, що я зробила підчас випадкових та недовгих подорожей по Чернігівщині 1924—26 р.р.

ких замовлень через нову моду на заводські мальовані кахлі, вони роблять їх лише для селян та небагатих панків, одразу помітно змінюючи їх вигляд, перетворюючи їх на селянський лад, пристосовуючи до селянського смаку.

Зелені кахлі XVII—XVIII ст. панських будинків зроблено з тієї самої глини й полито такою самою поливою, як і кахлі селянських будинків; різниця між ними в розмірі й складнішій орнаментації перших.

Розписані панські кахлі XVIII—XIX ст., без сумніву, як орнаментом, так композицією й сюжетами впливали на селянську творчість. Ганчарі, пічники—селяни могли бачити панські заводські кахлі і в будинках панів, і на заводах. Де-які ганчарі самі працювали на цих невеликих провінціяльних заводах, вони потім на своїому матеріялі, своїми простими фарбами намагалися передати те, що бачили на панських печах. Так можна пояснити незвичайний для селянського вжитку сюжет,—ампірну вазу на іченських та ніженських кахлях,—силу кахоль з різними вазами виробляли на всіх провінціяльних заводах; такого походження могла бути й улюблена ніженська композиція «фіялка» в ромбовидному обрамленні, яка так нагадує типову композицію панських печей, що їх виробляли на заводі Єськова в Шатрищі та Захарченка в Глухові.

Сюжетні селянські кахлі це остільки своєрідна й цікава галузь народньої творчости, декоративного мистецтва, що неможна про неї говорити так побіжно, бо вона заслуговує на спеціяльний дослід; я не зважилася-б категорично висловитися, що сюжети малюнків селянських кахоль запозичено з закордонних «французьких», тому, що й від місцевих панських вони дуже відрізняються стилем [70].

У майстрів, які робили печі того й иншого типу, була загальна мета: оздобити річ щоденного вжитку. Вони розв'язували своє завдання по-мистецькому, гадаючи, що звичайні малюнки, невибагливі що до архітектури та розмальовки сільських печей так само пасують до загального плану та оздоби української хати, як величезні урочисто-чепурні будівлі—печі, що прикрашали й гріли велико-панські палаци, до решти розкішної обстанови, яка наповнювала їхні будинки [71]. Можливо, що малюнки й композиційні наміри майстрів, які виробляли печі одного типу впливали на майстрів, які виробляли печі иншого типу, але виконання завжди виразно відрізнялося. І ці два типи печей подібні один до одного не більш, як глиняна миска, розмальована рукою сільського майстра—кустаря ганчаря—до фаянсової тарілки, зробленої в майстерні художника на заводі. І перша, й друга цікава на своєму місці й кожна має свою вартість.

[70] М. А. Фрянде, стор. 57.
[71] Шероцкій. «Худ. убр. дома», стор. 100.

ФЕДІР ЕРНСТ

ПОРТРЕТИСТ ГОЛЬПАЙН

Сорокові й пятидесяті роки XIX віку—це останні десятиліття кріпацтва на Україні, останні десятиліття, коли панська садиба творила або охоплювала своїми впливами все тогочасне культурне життя. Це, разом з тим, і злам до нової доби. Сорокові й пятидесяті роки—це початок велетенського зросту міст, це—перші пароплави на Дніпрі, перші цукроварні, найвищий розквіт контрактового ярмарку в Київі. По панських маєтках тогочасної України, як і перед тим, ще будують грандіозні палаци, парки, театри, грають власні «капелії»—і поруч з ними ростуть великі економії, фабрики й заводи. Столиця краю — Київ — починає відтепер рости могутнім темпом.

Отже й мистецтво служить ще в приймах у магнатів, у великої та дрібної шляхти—але помалу починає служити також і інтересам міста. По панських маєтках у цю добу ми ще спостерігаємо власних архітектів, малярів, садоводів, компоністів, бачимо панський театр, оркестру та балет, спостерігаємо й своєрідний тип мандрівного артиста, що їздить, на панське запрохання й без нього, від маєтку до маєтку («од диму до диму»), пропонує свої послуги й виконує панські доручення. Але й місто, що невпинно зростає,—що день, то більше — притягає й видатного фахівця, й дрібного ремісника, що пристосовуються тепер до потреб міської людности. Це перенесення центра ваги від пана на городянина—підготовлює й зміну напрямків і стилів, що запанували в мистецтві—в архітектурі від класицизму до міщанського еклектизму, в малярстві й скульптурі—від академизму до натуралізму. В цю добу ми можемо спостерегти не тільки процес переходу видатних митців від обслуговування потреб панського маєтку до міста, але й процес послідовної еволюції стилю—від аристократично-тонкого, майстернього володіння пензлем, багатого колориту—до більш зрозумілого торговельно-індустріяльному місту—грубого копіювання натури, бідніших фарб; загибель коштовної мініятюри й буйний розквіт дешевої фотографії. Наступний час—друга половина XIX віку—принесе повний занепад засад композиційного рисунка, приведе до повної атрофії почуття колориту.

Мабуть чи не більшість тогочасних митців на Україні були чужинці. І це не дивно. Гальмування вільного культурного зросту країни через систему централізованого абсолютизму тодішньої Росії, обумовлена цим відсутність своїх шкіл та великих майстерень, швидкий економічний зріст

країни, з одного боку, й перепродукція кваліфікованої сили на Заході, з другого,—сприяли тому, що й місто, і панський маєток переповнені за тих часів чужинцями, особливо-ж німцями [1].

Найцікавіші для нас в даннім разі малярі. Напевно ніколи ні до, ні після того малярі-німці не відогравали в Київі такої ролі. Ми знайдемо серед них усі категорії—і видатного портретиста, що відвідує, з особливого запрохання, великопанські маєтки, і аматора, і скромного навчителя малювання в панській родині або при навчальній установі, і ремісника, що працює в місті або мандрує по провінції [2]. Серед них найвідоміші—

[1] Не спиняючись, звичайно, на сотнях німецьких імен серед київської адміністрації, війська, професури, навчителів, музик, фабрикантів, лікарів, підприємців, салівників то-що, пригадаймо, що напр. в діляниі архітектури, в одному тільки Київі під цей час усім збудуванням київської фортеці керує інженір Отто фон-Фрейман; що видатні своїми розмірами будування „присутственных мест", кадетського корпусу, старого оперового театру, володимирського собору, лютеранської кирхи доручається І. Штромові—майстрові, що-правда, характерному вже для доби занепаду; що А. Шіле будує міську „думу" та будинок колегії П. Галагана; що коло цього-ж часу тут будують ще К. Ганф, П. Шлейфер, (що перероблює будинок І гімназії), та низка инших; навіть в «твердині православія»—київській лаврі—працюють Отто Геінце, Енгельгард, О. Бергіус та инші. Додамо до цього, що великий мунумент цього часу—князя Володимира—виконує барон Клодт фон-Юргенсбург; що ціла низка директорів та майстрів київо-межигірської фабрики, яка розвиває в 1840-х роках найбільшу продукцію, були також німці, як і навчителі музики, як і художники-літографи, що увічнили нам тодішній Київ (В. Шперк, І. Вальнер, Гельд, В. Тімм, В. Лангер, Лауфер та инші). Ту-ж саму картину—мабуть, менш яскраво виявлену, спостерігаємо й по всій тодішній Україні, особливо правобережній.

[2] Згадаймо знову таки в одному лише Київі, Галле, що викладав малювання за 1840-х р.р. в місцевім пансіоні Гедуана, навчителя славного М. М. Ге (Див. ж. „Искусство", к. 1911 № 8—9, стр. 367); Циммермана, що викладав малювання в київському кадетському корпусі (И. П. Завадскій. Владимірскій Кіевскій Кадетскій корпусъ 1852—1911. К. 1908 стр. 9); Е. Шварца, художника на Межигірській фабриці в 1850-х р.р. («Искусство» К. 1901 № 6—7, стр. 268); маляра-аматора П. Шлейфера, що викладав малювання в київському інституті шляхетних панянок з 1846 й до 1849 р. й залишив нам кілька прекрасних живих портретів тодішніх киян (Ф. Ернст. Український портрет від кінця XVIII в. до наших днів. К. 1925 стр. 35; М. Захарченко. Исторія Кіевскаго Института Благородныхъ Дѣвицъ 1838—1888. К. 1889, стр. 117; N. Neese. Geschichte der Evang. Luth. Kirche und Gemeinde in Kiew. К. 1882 S. 52; Столѣтіе Кіев. Первой Гимназіи, т. I К. 1911, стр. 409—410); „художника з Лондону" Габерцеттеля, що бажав коло 1846 р., одночасно з Шлейфером та Шевченком, обняти посаду навчителя малювання в київському університеті (В. Иконниковъ. Кіевъ въ 1654—1855 г.г., К. 1904 стр. 305); славного Вільгельма Штернберга, приятеля Шевченкового, що лишив нам два прекрасних види Київа, з-за Дніпра (один з них нині—у Всеукр. Історич. Музеї ім. Шевченка, другий—у Третьяковській Галереї); Вільгельма Тімма, автора кількох чудесних краєвидів Київа, які вміщав він у своїм «Художественном Листке»; В. Лангера, автора видів Золотої брами та Аскольдової могили (Старые годы 1912 январь стр. 44); Грассе, що поновляв ікони в великій лаврській церкві (Лаврський архів, справа загальна, № 1498); Фохта, що працював коло реставрації св. Софії за часів Солнцева (Шероцкій, «Кіев» К. 1917, стр. 53); Вальнера, який копіював під той час київські мозаїки (Закревскій, стр. 800—801); навчителів малювання у київському інституті шляхетних панянок Гроте (1850—1854), Ант. Ланге 1854—1857), Вампеля—(1858—1861) та ин. (М. Захарченко, Истор.

1. Г. Гольпайн. Подвійний портрет чоловіка з жінкою (автопортрет?). 1840 р. Власн. Ігн. Рабінерзона в Варшаві.

H. Hollpein. Portrait de deux personnes inconnues. (Portrait du peintre par lui-même?) En Possess. de Ign. Rabinerson à Varsovie.

В. Тімм та В. Штернберг, з яких останній наїздив до Києва з маєтку Тарновських «Качанівка». Найхарактерніша для того часу постать—А. Ланге, якого запросив на Україну, до свого подільського маєтку, відомий проводир польських повстанців на Поділлі 1831 року генерал Колишко, з метою навчити свою дочку малювання. Створивши тут цілу низку акварелів з селянського побуту [1], Ланге в 1850-х роках переходить до міста й працює, як навчитель малювання в київському інституті шляхетних панянок. Отже ми бачимо тут самий момент переходу від обслуговування панського маєтку до праці в місті.

Але-ж без сумніву, найхарактернішою та найвидатнішою постаттю серед цих чужинських малярів половини XIX ст. був портретист Гольпайн. Гольпайн—це красномовний виразник і останній співець шляхетської культури на Україні і, разом з тим, наприкінці своєї праці — зразок занепаду при переході до культури нової, міської.

Гольпайн був досі фактично невідомий у нашій літературі. Дві-три дрібних нотатки про нього в західній літературі розгублені по давніх, мало відомих, італійських, австрійських, чеських виданнях. Фактично його знали лише в м. Відні, де в міському музеї є чотири портрети, писані Гольпайном. Серед них портрет відомого поета Ф. Грільпарцера був придбаний ще 1895 року. На присвяченій музикантові Шубертові віденській виставці 1897 року були експоновані з приватних збірок писані Гольпайном портрети Ігнаца Шуберта й Франца фон-Шлахта. Проте ніяких відомостей про перебування Гольпайна на Україні чи в Росії тут не було. В російській літературі твори Гольпайнові вперше були занотовані від часу організації відомої «Таврійської» портретної виставки 1905 р. в Петербурзі, де були виставлені два портрети його пензля, але серед більш як двох тисяч двохсот инших портретів вони пройшли якось непомітно [2]. Кращий знавець нового російського малярства, М. М. Врангель, публікуючи свої капітальні, спеціяльні досліди про чужих майстрів в Росії, тільки й знає ці два портрети та нотатку старого колекціонера Філософова про нашого

К. Институт. Благ. Дѣвицъ, К. 1889, ср. 117); Серед них Гроте лишив нам низку дуже цінних краєвидів та грандіозну панораму м. Києва (див. про нього Ф. Ернст. Київські краєвиди середини XIX віку, писані художником Гроте. Збірник на честь акад. Д. І. Багалія, вид. ВУАН, К. 1927); Дом. Гагена, що змалював краєвиди й народні типи Києва й Київщини, і, нарешті, портретиста Гайнриха Гольпайна.—Без сумніву, дальше розроблення історичних матеріялів й вивчення самої художньої спадщини тієї доби може ще подвоїти й потроїти цей спис малярів-чужинців у Києві.

[1] Leon Lipkowski. Moje wspomnienia. 1849—1912. Kraków, 1913, str. 25, 109—110. Цього маляра треба відрізняти від иншого, також Антона Ланге, учня Шенебергового у Відні, що малював краєвиди Галичини. Він вмер у Львові року 1844, маючи 65 років віком (Див. Edw. Rastawiecki. Słownik Malarzów Polskich. T. I. W. 1850, str. 256—257).

[2] Каталог состоящей подъ В.Е.И.В.Г.И. покровительством истор. худ. выставки русскихъ портретовъ, устраив. въ Таврич. Дворцѣ. В. V, СПБ. 1905, стр. 30 (№№ 1263 й 1265).

майстра, що він «жилъ въ Кіевѣ и писалъ портреты» [1]. Ніяких відомостей про місце походження майстрового тут нема. В польській літературі, в родинних споминах подільського шляхтича, Леона Липковського, виданих у Кракові 1913 року, ми несподівано знаходимо аж 11 репродукцій з різних портретів, писаних Гольпайном, і ні одної згадки про самого художника в тексті, переповненім проте матримоніяльними відомостями про сотні родичів Липковського [2]. Тим більше, звичайно, нема відомостей про портретиста, що нас нині цікавить, в літературі українській, яка досі, через всім зрозумілі причини національного пригнічення, скеровувала думку на явища, найяскравіші з національно-українського боку. Тому не дивно, що твори Гольпайнові тут ніколи не студійовано й не експоновано. Не було їх і на портретній виставці діячів України, що влаштована була в Київі 1878 р. [3], і навіть на спеціяльній виставці старовини, влаштованій у Київі місцевими колекціонерами 1915 року [4]. Це не вважаючи на те, що більшість експонентів були поляки, які в своїх руках мали до революції майже всі, писані Гольпайном, портрети.

В універсальному словнику художників, що виходить у Ляйпцігу під редакцією Thieme—Becker, в його сімнадцятому томі, що вийшов уже недавно, року 1924, ми вперше знаходимо більш-менш систематично впорядковані відомості про Гольпайна, але знову без жадної згадки про його перебування на Україні. До того-ж, оскільки мені відомо, ні одного примірника цього тому німецького словника бібліотеки У.С.Р.Р. не мають [5].

Лише виставка українського портрета, яку зорганізував Всеукраїнський Історичний Музей ім. Шевченка в Київі, влітку 1925 року, уперше показала широким колам нашого громадянства цілу збірку (числом дев'ять) портретів, писаних Гольпайном на Україні. Вони охоплюють 1844—1858 р. В конспективному досліді «Український портрет від кінця XVIII століття до наших днів», що його додано до каталогу [6], ми вперше подали короткі відомості про працю Гольпайнову на Україні. Критика (принаймні польська) [7], виявила інтерес до «нововиявленого» майстра.

[1] «Иностранцы XIX вѣка въ Россіи». Старые Годы, 1912, іюль-сент., стор. 21, 47. Тут-же вміщено її репродукцію з родинного портрета Княжевичів, пензля Гольпайна.

[2] Leon Lipkowski. Moje wspomnienia 1849—1912. Kraków, 1913.

[3] Див. газ. «Кіевлянинъ» 1878 р., №№ 139, 142.

[4] Pomiętnik ilustrowany wystawy obrazów i dzieł dawnej sztuki. Kijów, 1915 (паралельне російське видання—«Выставка картинъ и произведеній стариннаго искусства». К. 1916).

[5] Universalkünstlerlexikon von Thieme-Becker B. XVII (Heuber-Hubard), L. 1924, S. 386. Через відсутність цього тому по київських бібліотеках, мені довелось звернутись до П. Д. Етінгера в Москві, який ласкаво її надіслав мені текстуальну виписку з зазначеного словника.

[6] Ф. Ернст. Український портрет від кінця XVIII віку до наших днів. (Д. Щербаківський та Ф. Ернст. Український портрет. Виставка українського портрету XVII—XX ст. Київ, 1925, стор. 34—35, мал. 10-й). В Каталозі виставки (стор. 52—53), висловлено ще гадку про належність Гольпайнові також і портрета Іджковської (№ 134). В дійсності автор останнього—варшавський маляр Олександер Кокуляр.

[7] P. Ettinger. Portret ukraiński. «Wiadomości literackie», Warszawa—1926, № 7.

По-над усякі сумніви, що досі недосліджений, так грунтовно позабутий Гольпайн—цілком не заслужив на таке забуття. Для українського мистецтва це майстер першорядної ваги, що давно заслуговує на спеціяльну монографію. Проте твори його остільки розпорошені, відомості про них здобути остільки важко й одночасно з тим виникають вони остільки несподівано-випадково, що треба ще довго й послідовно збирати та публікувати його твори, щоб мати нарешті змогу більш-менш повно змалювати й гідно оцінити постать цього видатного майстра.

Гайнріх Гольпайн був родом певне з Австрії, коли не з самого міста Відня. Певне на початку 1830-х років він учився у віденській академії мистецтва, яка протягом 1834—1836 р.р. виставляла низку його портретних творів. Серед експонованих тут праць були портрети віртуоза Леопольда Янзи, співця Вільда, катедрального проповідника Цоцека, Франца Freiherr von Schlachta, орієнталіста Гаммера й генерала Вімпфена. Коло цього-ж часу (1836 р.) він виконав портрета відомого поета Франца Грільпарцера, що прикрашає нині стіни Історичного Музею м. Відня [1].

Як бачимо, портретовані Гольпайном уже на перших його малярських кроках особи належать до світу високопоставлених військових та духовних міста Відня, до кіл учених, літературних та музичних. Можливо, що Гольпайн і сам належав до шарів заможного й родовитого віденського громадянства.

Кінець 1830-х років та, мабуть, і початок 1840-х Гольпайн провів, очевидно, також у Відні. Портрет Марії Гайслер, родом Крамер, що також переховується нині в Історичнім Музеї м. Відня, являє собою погруддя чорноволосої жінки в білім вбранні з глибоким вирізом, зеленим плащем через ліве плече й маскою в руці; датований 1840 роком. Можливо, що також до цієї доби належить і другий жіночий портрет—погруддя співачки Шубертових пісень, Терези Бергман, родом Гроб [2].

Також належить до цієї доби й очевидно виконаний ще у Відні другий портрет, датований 1840 роком, який ще недавно був у Київі. Це—подвійний, поясний портрет чоловіка й жінки. Чоловік змальований спиною до глядача, з гарною шляхетною головою у профіль. Це типова для доби романтизму постать, з довгим волоссям у локонах, вусами й бородою, одягнений в темне. Праворуч за ним, ніби навмисне поставленим у тінь, стоїть обличчям до глядача, вся осяяна світлом, гарна молода жінка з світлим волоссям, зачесаним рівно, з рядами локонів, що спадають на одкриті плечі. Одягнена вона в легке, прозоре рожеве вбрання. Рука її лежить на руці чоловіка, очі скромно спущені додолу. Чоловік тримає в лівій руці розкриту книгу, й ніби веде свою даму ліворуч, де через одкриту арку видно зелений простір парку.

[1] Universalkünstlerlexikon von Thieme-Becker, B. XVII, S. 386.

[2] Відомості про ці портрети ласкаво надіслала мені дирекція віденських Städtische Sammlungen (лист від 4. III. 1927 р.).

Хто змальовані на цім портреті особи—мені невідомо. Чоловіча постать робить враження змальованої в люстро й навмисне поставленої в тінь, що-б яскравіше виділити прозору, якусь неземну жіночу постать. Єсть підстави гадати, що це—автопортрет самого Гольпайна, художника-романтика 30-х—40-х років, з його нареченою чи молодою дружиною. Проте від цієї закоханої пари, від цього контрасту темного й прозоро-світлого, від цих майже заплющених очей—віє якоюсь загадкою, таємницею, ніби жінка ця—вже не дійсність, а мрія, і портрет цей - спомин про те, як ішли вони колись разом до прекрасного майбутнього.

Уважне порівняння портрету з пізнішим, цілком певним віденським автопортретом 1853 року майже остаточно переконує, що перед нами образ самого митця—тільки молодого художника - романтика 1840-го року—заступив через 13 років солідний, після-революційний маляр часів Пілоті, Макарта, Ленбаха. Самий факт, що портрет, писаний без сумніву ще в Відні, опинився в Київі, свідчить, що Гольпайн міг перевезти його з собою, як спомин про дорогу йому особу. Як шкода, що історію цього портрету нема змоги прослідкувати по всіх етапах. Ще більше шкода, що портрет цей, поминувши українські музейні органи, був вивезений року 1924 з Київа до Варшави, де він є й нині [1]).

На початку 1840-х років Гольпайн опинився на Україні. Які обставини привели його сюди—мені невідомо. В родині Красовських, у Київі, збереглися спомини, що дядя Гольпайнів, англієць, був за директора на одній з перших цукроварень України, на Київщині. До нього ніби-то й приїхав гостювати наш художник [2]). Маєток Красовських, де Гольпайн пізніше писав один з своїх портретів, була Лузанівка, на Черкащині. Дійсно, в Черкаському повіті було вже за 1840-х років кілька великих цукроварень — у селах Ташлику, Орловці, в містечку Смілі [3]). Як-що повідомлення К. П. Друцької-Соколинської відповідає дійсності, то, можливо, це був Орловець, куди вперше прибув Гольпайн,—маєток графів Северина та його сина Лева Потоцьких [4]). Од иншої лінії Потоцьких, родини Болеслава Потоцького, дійшли до нас портрети Гольпайнові 1849—1850 років. Можливо також, що

[1] Портрет був раніш у збірці князів Жевахових, у Київі, в їхнім власнім будинку на Срітенській вул., № 11, але з якого часу—мені невідомо. Жевахови могли придбати його й шляхом спадщини (їхніми родичами були Брежинські, Бутовичи, Горленки, Марковичі, Стороженки. Див. «Родословник» В. Л. Модзалевського, т. I, стр. 111, 144, 319, 505; т. III, стр. 419; т. IV, стр. 794). Під час революції (1920 р.) будинок зруйновано. Портрета придбав 1920 року в дрібного антиквара Тимошевського, (в його крамниці біля Золотоворітського скверу), гр. Ігн. Рабінерзон, і вивіз його на початку 1924 року до Варшави. Фотографію та опис портрету ласкаво надіслав мені гр. Рабінерзон із Варшави.

[2] Повідомлення кн. Кс. Порф. Друцької-Соколинської, родом Красовської. (записано 1924 року).

[3] Орловецьку цукроварню засновано 1834 року, Смілянську—після 1838 року. Див. Л. Похилевичъ. Сказанія о населенныхъ мѣстностяхъ Кіевской губерніи. К. 1864, ст. 640—641, 643—644, 654.

[4] Северин Потоцький відомий, як аматор мистецтва, власник Ливадії та инших маєтків у Криму й «Северинівки» коло Одеси.

Гольпайн, тісно звязаний своєю діяльністю портретиста, як побачимо нижче, з шляхетною родиною Липковських, прибув уперше до них. Маєтки Липковських були в Гайсинськім повіті на Поділлі, в Уманськім та Таращанськім повітах на Київщині. В трьох із цих маєтків уже були під той час цукроварні [1]). Працював він і в родині Леонарда Мадейського, шляхетного маршала Київщини, що також посідав свою цукроварню в маєткові Скибинцях на Таращанщині.

На превеликий жаль, як-раз найстарші з тих портретів, що збереглися до нашого часу й напевно написані були Гольпайном на Україні—три портрети, датовані 1844 роком—малюють майже невідомих нам осіб. Усі три портрети є нині у Всеукраїнськім Історичнім Мучеї ім. Шевченка в Київі [2]). А між тим, в цих портретах одразу виступає перед нами видатний майстер.

«Жінка в чорному» дає типовий образ часів романтизму, з вечірнім небом, на якім догорає зоря, сумно-задумливою позою, чорним убранням та шалем, що спадає широкими зморшками з плеч та голови. Ліворуч на полі—ледве вимальовується перевита плющем арка тераси. Обличчя й руки ясно виділено на загально-темнім полі.

Де-що спільного з цим портретом має «чоловік у чорному» (гр. Ржевуський?). Це поясний образ повного, виголеного, середніх років чоловіка, якого обличчя ясною плямою виділене на тлі оливково-бурого (коло голови—жовтувато-сірого) поля й чорної оксамитової блузи. Це — спосіб, схожий до рембрандтівських ефектів освітлення й мабуть свідчить про вплив великого майстра світотіни. Обидва портрети дають уяву про саму маніру Гольпайнову—широку композицію, уникання деталів чи зайвих аксесуарів, темне тло, м'які переливи кольорових плям, рівне накладання фарби, коли ні один мазок пензля не виділяється на блискучій, вилощеній поверхні полотна [3]).

[1] У Гайсинському повіті Липковські посідали Красносільський ключ, в уманськім—Погоріле, у Таращанськім—Пятигори, Стрижавку, Тихий Хутір. Останні два маєтки вони придбали лише 1846 року (Похилевич, стор. 450—451).

[2] Вони поступили до Київського Музейного Фонду р. 1919—1920, підчас частих змін влади, коли співробітники Всеукраїнського (1919), а пізніше Губерніяльного (1920) комітетів охорони пам'яток старовини й мистецтва працювали, як пожежна команда, рятуючи приватні збірки від плюндрування й не завжди встигали відмітити на речах їхнє походження. З музейного фонду портрети перейшли 1923 року до виставки старовини Губкопмису, звідти—до Картинної Галереї, і нарешті—до Всеукраїнського Історичного Музею. Можливо, що два з них («Жінка в чорному» та «Жінка з вазою квітів») походять із збірки гр. Собанських, з якої малярські речі майже всі перевіз до муз. фонду В. А. Шугаєвський року 1919. Коштовної колекції меблів з цієї збірки врятовано лише невелику частину,—решту попалили, понищили й розпродали випадкові мешканці будинку на Великій Житомирській вулиці.

[3] Портрет цей попав до Київського Музейного Фонду року 1919 із збірки гр. Ржевуських. Зазначені власники мали в Київі дві збірки—обидві вивезені за час війни й революції з родинних маєтків. Перша з них, що належала гр. Адамові Ржевускому, була в його мешканні на вул Лібкнехта (Левашівській) № 16, друга, гр. Леона Ржевського—на тій самій вулиці, в будинку № 36. Перша, після виїзду власника 1919 року, опинилась спочатку в руках аферіста Болотина. До музею майже нічого з цієї збірки не

Третій—великий портрет невідомої гарної жінки, що стоїть майже на ввесь зріст, у чорнім єдвабнім убранні з одкритими плечима й руками. Волосся рівно зачесане на вуха, з голови спадає прозорий шаль, у руках — книжечка. Па полі—широка червона завіса, праворуч угорі—ріжочок золоченої рами картини та столик з букетиком квітів у білій вазі. Це — рідкий для Гольпайна патяк на intérieur, до того-ж писаний з натури. Здебільшого він вживає рівне темне тло, пейзаж з вечірнім небом, рослинну, або архітектурну декорацію трохи умовного характеру. Деякі характерні риси обличчя дозволяють думати, що портретована тут особа—ідентична «жінці в чорному», за яку ми допіру згадували.

Мабуть, чи не першим з писаних на Україні портретів, де портретовану особу можна з більшою, чи меншою певністю встановити, є портрет Онисії Максимівни Ланге, датований 1845 роком. Це молода жінка в декольтованім убранні, прекрасно написана. Чи відвідав Гольпайн резіденцію золотоноських дідичів, чи портретувалась Ланге в иншім місці — нам невідомо. Проте, беручи на увагу сусідство Золотоноського повіту з Черкаським, де ми вже констатували можливість перебування Гольпайнового, можна припустити, що Гольпайн одвідав і цей маєток на Полтавщині [1]).

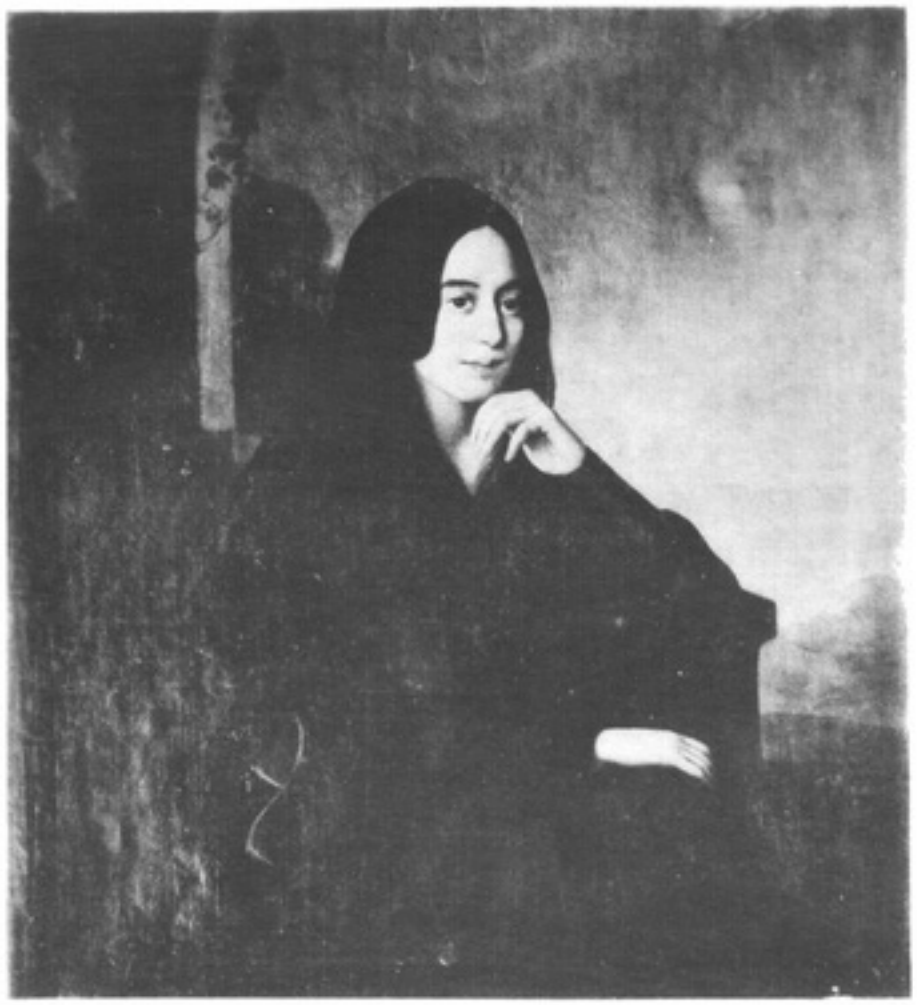
Друга група відомих нам портретів належить уже до пізнішої доби — до 1847—1850 років. Можливо, що Гольпайн на певний час повернувся до своєї батьківщини. Можливо й те, що й просто твори його за ці роки, або відомості про них до нас не дійшли.

Проте, від одного 1847 року нам стають відомі відразу аж дев'ять портретів Гольпайнових.

Перший з них також непевний що-до місця свого походження. В Картинній Галєреї ім. Верещагіна в м. Миколаїві є прекрасний поясний портрет молодої, повної жінки, в білім убранні з вузькою талією; корпус повернений праворуч, голова з темним, рівно зачесаним на скроні волоссям

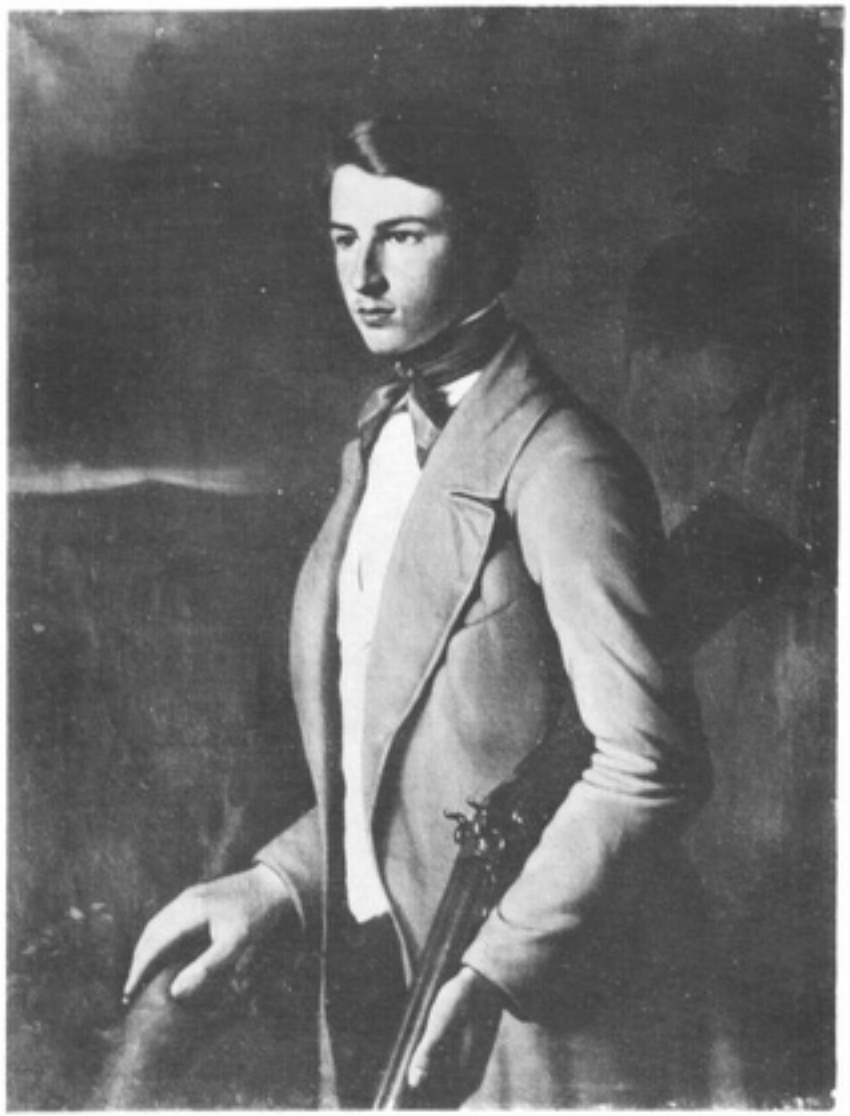
надійшло. Друга, разом з усім будинком, опинилась того-ж таки бурхливого 1919 року в руках кінної частини. Картини, гравюри й частину порцеляни з цієї збірки кінна частина видала представникам музею. Портрет був, оскільки пригадую, в цій збірці. Можливо, що він змальовує батька Леона—гр. Адама Ржевуського (род. 1804 р.), власника маєтку Погребища, «родинного музею Ржевуських», за словами Г. Липковського, з добірною бібліотекою та збіркою родинних портретів. Але наш портрет походив, очевидно, не з Погребищ; згідно з пізнішими відомостями Київської Краєвої Інспектури по Охороні Пам'яток Культури (1926 р.), погребищенська збірка лишилась на місці її адміністрація тамтешньої цукроварні роздавала її службовцям на рахунок платні. Портрет, що нас нині цікавить, міг походити з резіденції Леона Ржевуського, Гайворона, Сквирського повіту на Київщині. Ржевуські були близькі родичі Липковських і названі маєтки лежали, порівнюючи, близько від одної з резіденцій Липковських — П'ятигор.

[1] Портрет надійшов підчас революції, разом з иншим художнім майном із маєтку Ковраїв, Золотоноського повіту на Полтавщині, до спішно зорганізованого Золотоноського Музею. (Повідомлення колишнього завідувача Золотоноського музею, А. А. Терещенка). З ліквідацією останнього, він перейшов у кінці 1925 року до Черкаського Округового Музею. (Повідомлення Черкаського Музею). Певно, підчас цих перевозок він зіпсований пятьма порізами, потерто й фарби.



2. Г. Гольпайн. Портрет жінки в чорному покривалі. 1844 р.
Всеукраїнський Історичний Музей ім. Шевченка.
H. Hollpein. Portrait d'une dame en noir. 1844.
Musée Historique de l'Ukraine à Kiew.

3. Г. Гольпайн. Портрет жінки з вазою квітів. 1844 р.
Всеукраїнський Історичний Музей ім. Шевченка у Київі.
H. Hollpein. Portrait d'nne dame. 1844.
Musée Historique de l'Ukraine à Kiew.



5. Г. Гольнайн. Портрет Леона Гижицького. 1848 р. Всеукраїнський Історичний Музей ім. Шевченка у Київі.
H. Hollpein. Portrait de Léon Gujjicky. 1848. Musée Historique de l'Ukraine à Kiew.

6. Г. Гольнайн. Портрет Антонины Собанської. 1848 р. Всеукраїнський Історичний Музей ім. Шевченка у Київі.
H. Hollpein Portrait de la comtesse A. Sobansky. 1848 Musée Historique de l'Ukraine á Kiew.

та блискуче-карими очима, ліворуч. Поруч—крісло з покинутим на нього футром. Цього портрета подарувала музеєві дочка портретованої особи; донаторка живе й нині в Миколаївi й за її словами це портрет її матери, Кудрявцевої, що мешкала в маєтку недалеко Миколаїва [1]. Чи писаний портрет тут, і Гольпайн, виходить, одвідав аж самий південь України, чи Кудрявцева була портретована десь на Правобережжі—лишається поки-що неясним.

Вісім инших портретів, писаних 1847 року, дають нам конкретніший матеріял не тільки що-до самих творів, але й що-до відомостей про портретованих осіб та місця перебування Гольпайнового протягом цього часу. Один з них—Розалії Каменської—переховується знову-таки в нашому київському музеї.

Це поясний портрет літньої жінки в чепці з довгими кінцями, в темно-фіялковім убранні, з рівною зачіскою волосся й добрим, майже баб'ячим обличчям. Характерний, старо-шляхетський тип. Увесь образ витримано в сірувато-зеленуватій гамі, мало подібній до попередніх, але-ж з тим самим м'яким мазком. Розалія Каменська, родом Шелицька, мешкала, як оповідає мемуарист Липковський, у маєтку Поташня на Поділлі, що належав того часу вдові польського генерала Бенедикта Колишка, Терезі Колишковій, родом Цеплинській [2]. Немає сумніву, що Гольпайн гостював у Поташні, коли змалював портрета й самої Терези Колишкової того-ж таки 1847 р. Це—поважна літня пані, що, гордо тримаючись, сидить у своїм єдвабнім убранні, широкім шалі й чепурнім чепці в глибокім фотелі. На полі—зависа й кам'яна ваза. На жаль, портрет цей відомий нам лише в репродукції [3].

Відтепер ми маємо низку портретів Гольпайнових, звязаних з перебуванням його в родині Липковських. Можливо, що маєтки Липковських були, так би мовити, його базою, з якої він одвідував инших шляхетних сусідів та родичів цієї сім'ї. За резиденцію Липковським була Красносілка, Гайсинського повіту на Поділлі; досить численні портрети Гольпайнові й оздоблюють одинні стіни красносільського будинку.

У першу чергу згадаймо блискучий портрет Генрика Липковського,—співучасника повстання 1831 року,—характерної постати, що стоїть із стеком у руці, одягнений в єдвабну «угорку», з голеним, породистим обличчям та вузькими бакенами. Менш цікавий парний до нього портрет Анелі Липковської, родом Колишкової (дочки згаданих вище Бенедикта й Терези Колишків). Це поясний портрет жінки з негарним, вузьким обличчям, яка сидить, поклавши лікоть руки на виступ камінку чи бар'єр, у вбранні з вузьким корсажем і відкритими плечима, які оточує широка смуга плетіння [4].

[1] Усіма відомостями про цей портрет я зобов'язаний М. О. Макаренкові. Портрет подарований разом з чотирма иншими, також писаними, за словами донаторки, Гольпайном, але ці останні відомості навряд чи відповідають дійсності.

[2] Lipkowski, op. cit., str. 61—62.

[3] Ibid., S. 62.

[4] Репродукції з обох—Lipkowski, після 8-ої стор.

Далі йдуть групові портрети численної родини Липковських; на однім портреті—шестеро дітей од першого шлюбу з Юзефою Колишковою, на другім—четверо дітей од шлюбу з сестрою Юзефи, Анелею; (наступних четверо дітей лишились непортретованими). Найцікавіший з них другий—інтимний, чудесний портрет групи дітей, розміщених так, що вони утворюють форму ромба на тлі романтичного пейзажу з деревами й далеким краєвидом. Постаті майстерно розміщені на полотні й чудесно схарактеризовано ці делікатні дитячі постаті в туго накрохмалених убраннях, старанно закручених локонах, з віночком квітів та кошиком з фруктами. Значно слабше груповий портрет старших дітей Липковського, від першої дружини, частина яких—уже дорослі. Площина полотна перевантажена цими шістьма постатями, й саме розміщення персонажів—нуднувате [1].

Одна з портретованих тут осіб, Генрика Липковська, має й своє окреме вибраження. Це—гарний зразок інтимного портрету. Молода, але некрасива жінка сидить, задумливо нахиливши голову, у фотелі. Темне вбрання з широким мережевом коло одкритих плечей та рук гарно облягає її корпус, на голові вінок з квітків. Фон складає декорація з хмелю чи винограду [2].

Нарешті бабка Липковських Анна, родом Боржецька, власниця маєтку Завадівки, близько Красносілки. Це—худа й сувора постать старої удови «хорунжого гайсинського повіту», що самостійно керувала адміністрацією й господарством великих маєтків. З-під накрохмаленого чепця з довгими биндами, на темнім тлі вбрання висять чотки з розп'яттям, очі дивляться в далечину з-під насуплених брів. На полі—завіса з важкого штофу чи оксамиту [3].

Менш живі й природні два инших портрети, що їх певне тоді-ж виконав наш майстер але, очевидно, не з живих людей, а з виображень инших, до того-ж гірших, художників. Це—портрет генерала Бенедикта Колишка (вмер ще 1834 року), та його дочки, першої дружини Генр. Липковського, Юзефи Колишкової [4]. Особливо штучний портрет генерала Колишка,—пам'ять якого, як одного з керівників шляхетського повстання 1831 року на Поділлі, особливо шанувала родина Липковських.

На превеликий жаль, доля усіх портретів, які переховувались по маєтках Липковських та їхніх родичів мені невідома. Можливо, що всі вони загинули [5].

[1] Репродукії, з обох—Lipkowski, S. 27.

[2] Репродукція Lipkowski, Str. 48.

[3] Репродукція—Lipkowski, str. 57.

[4] Вмерла 1839 року. Репродукція—ibid., стор. 7 ii 35.

[5] Історія красносільської збірки досить показна. Маєток Липковських зберігався з усім своїм майном прибл. до 1923 року. За всі роки революції, громадянської війни та війни з Польщею, селяни самі активно охороняли будинок та майно від усяких спокус його розтягти. В будинку влаштовано агрошколу й клуб, а в великій залі музей, куди було знесено все, більш-менш цінне майно. В одній з кімнат ще 1921 року мешкала стара п. Липковська, 80-ти років. Серед майна були данцигські меблі, велика кількість портретів, (серед них чимало пензля Гольпайнового), картини олією та аква-

Дальша група портретів, писаних 1848 року, на щастя, майже уся збереглася до нашого часу в оригіналах, що всі є нині в Київі.

Один з них безпосередньо звязаний з попередньою групою портретів з родини Липковських-Колишків. Це—дочка того-ж Бенедикта Колишка й Терези з Цеплинських, Павлина Колишкова. Гарна дівчина з рівно зачесаним, темним волоссям та локонами по боках молодого, свіжого обличчя, в чорнім убранні з одкритою шиєю. Позаду декорація, що її вже кілька разів зустрічали ми в Гольпайна—стовп, обвитий виноградним листям, вечірнє блакитне небо, пейзаж із деревами та горбами в далечині. Проте він неприємний у кольорах, надто виписаний і солодкуватий [1].

Два инших звязані з родиною Собанських. Собанські близько знали Липковських, бували в них [2], від останніх Гольпайн міг попасти до Василівки й Ободівки, Ольгопільського повіту, резиденції Собанських. Певно тут був написаний портрет молодого Фелікса Собанського—елегантний і одночасно інтимний. Аристократичний юнак в сліпуче-білім убранні й темно-синім сурдуті стоїть, спираючись на стіл з книжками, й задумливо дивиться уперед. Праворуч за ним полиця з книжками. Постать прекрасно поставлена, в міру виділена на тлі затишного покою для навчення. Барви дають приємну синє-білу гаму [3].

Pendant до цього портрету дає образ Леона Гижицького, певне приятеля молодого Собанського, юнака того-ж таки віку. Ледве примітні баки та вусики, світло-сірий сурдут, ліва рука тримає мисливську рушницю [4]. Ці обидва портрети—один з книжками, другий з рушницею—натякають на улюблений засіб провадити час, малюють побут. На портреті Гижицького

релею (серед них низка речей Ю. Коссака), пастель Ходоведького (шпіц), польські баталісти, порцеляна, бронза, речі палеонтологічні й природничі. Був інвентар, старанно перевірений 1921 року й зданий гайсинській Наросвіті. Приблизно 1923 року це майно перевезено до м. Гайсина, де ще з 1921 року була величезна збірка гравюр та графіки Ф. Ольшанського з м. Соболівки. Ця остання мала утворити на жовтневі свята 1923 року спеціяльний музей. Пізніше були відомості, що все це (1924 р.) перевезено до Вінниці. (Ці відомості я даю завдяки завідувачеві бібліотеки Київської Картинної Галереї В. Шафірову). Завідувач вінницького музею Г. В. Бріллінг повідомляє, що перед ліквідацією гайсинського музею вінницька Наросвіта передала йому музейні інвентарі, але згадок про портрети Гольпайнові там не було. Вінницький музей мав для перевозу лише 60 карб. Перевезено до Вінниці тільки частину речей, але ні серед перевезеного, ні серед покинутого майна портретів пензля Гольпайнового не було. Вони могли лишитися і в Красносільці. Розшукати зараз у вінницькій Наросвіті копії згаданих інвентарів йому не пощастило.

[1] Оригінал у Всеукраїнському Історичнім Музеї ім. Шевченка, Худ. Відділ., № 1317. Із збірки Ярошинських.

[2] Lipkowski, str. 96.

[3] Власність В. У. Історичного Музею, у Київі. Репродукція у виданні «Український Портрет» К. 1925, після стор. 28. Відомості про Ф. Собанського (що жив ще 1913 року в Парижі), подає Липковський (стор. 97—99).

[4] Гижицькі—власне волинський рід (часті згадки про них є в «Оповіданнях про польську старовину» Яна Дуклана Охотського, вид. Крашевським (рос. видання СПБ. 1874, т. I—II). Проте, вони мали маєтки й на Київщині, напр. у Таращанському повіті. (Похилевич, ст. 446).

панує сіро-синє-фіялкова гама; небо в темно-фіялкових хмарах, з вузькою смугою зорі. Права рука лежить на стовбурі дерева, що його ніби взято з театральної декорації. Нарешті, портрет Антоніни Собанської [1] також уводить нас до інтимного побуту графської родини. Дівчина в широкім синім убранні сидить, трохи нахилившись уперед у фотелі. Права рука тримає собачку, що лежить на червоній подушці на столі. На колінах—книжечка. Тло створює проста сіра стіна та вечірнє небо.

Близький колоритом до цієї групи портрет є в збірці М. О. Макаренка. Це поясний образ невідомої молодої жінки, витриманий у сірувато-зеленкуватій гамі. Особливість цього портрету—в тім, що пейзажне тло, якому на инших портретах Гольпайн одводить ролю повної підпорядкованости, тут набуло майже самостійного значення;—це портрет, звязаний з пейзажем одним спільним настроєм. Ні портретована особа, ні первісне походження портрету—власникові невідомі.

Од року 1849 до нашого часу знову таки збереглися не тільки відомості або згадки про ті чи инші портрети й репродукції з них, а принаймні п'ять оригіналів.

Три з них прикрашають нині Історично-Побутовий Музей у Вінниці. Це портрети Болеслава Потоцького та його дочки.

Перший—один з найблискучіших творів Гольпайнових. Посередині сидить, майже на ввесь зріст, у фотелі, сам граф—у чорнім сурдуті й світлих панталонах, з розгорнутою книжкою в руках. Перед ним, злегка притулившись до нього плечем, молоденька тендітна дівчинка, в локонах, з гарним дитячим обличчям, одкритими плечиками, широким білим убранням та собачкою на руках. Праворуч, стоячи за батьком, поклала руку йому на плече старша, років 16, дівчина, з тонкими лініями профіля, плечей та рук, скромною зачіскою та білосніжним убранням. Розміщена група прекрасно й написана бездоганно. Один цей портрет ставить Гольпайна серед перших наших митців середини XIX віку.

Инші два портрети вінницького музею поступаються перед першим. На одному старша дівчинка стоїть на тлі колони й далекого краєвиду, в убранні з широкими рукавцями сорочки, темно-сірим корсажем, рожевими спідницею й черевичками, блакитним хвартухом, червоною биндою та трояндою у волоссі. Її обіймає молодша дівчинка в чорнім убранні з білим хвартухом та синіми квітками. Дуже подібний до неї другий, доколінний портрет Потоцької, також у напів-маскарадовім, еспанськім убранні з чорного оксамитового корсажу й широкої спідниці ясно-малинового атласу. Вона стоїть, мрійно нахиливши голову, на відкритій терасі; в глибині видко далекі гори, долину, вечірню зорю; очі задумливо дивляться вперед. Ці портрети—дорогоцінний шматочок побуту нашого найродовитішого панства [2].

[1] Пізніше дружина гр. Северина Дрогойовського (Lipkowski. S. 96), дочка Людвіка й Ружи Собанських. Жила у Василівці на Поділлі.

[2] Усі три портрети надійшли до Вінницького Музею 1921 року з м. Немирова, маєтку кн. Мар. Гр. Щербатової, дочки відомого власника величезної збірки мистецтва, Гр. Серг. Строганова. Це портрети гр. Болеслава Потоцького, його дочки Марії

7. Г. Гольпайн. Портрет гр. Болеслава Потоцького з Марією Потоцькою й С. Володкевич. 1849.
Історично-Побутовий Музей у м. Віннищі.

H. Hollpein. Portrait du comte Bol. Potocky avec sa fille et S. Wolodkiewitch. 1849.
Musée Historique à Winnitza.

Паралелів до цих мрійниць у маскарадових убраннях треба шукати серед творів Ватто, Греза, Левицького.

Де саме писано згадані портрети—нам невідомо. Проте, беручи на увагу, що походять вони з Немирова й що Немирів був давньою посесією Потоцьких, цілком можна припустити, що Гольпайн писав їх у немирівському палаці, який перейшов потім, по жіночій лінії, до Строганових та Щербатових.

У приватній колекції М. М. Рейха, в Київі, є один портрет Гольпайнового пензля цієї доби, а саме—гр. Пшездецької. Це майже доколінне виображення гарної молодої жінки в одкритім убранні з білого атласу, на тлі червоної завіси й колони. З'ясувати, де саме писано цього портрета,—мені не пощастило [1].

Варто далі згадати за дві не зовсім певніх праці Гольпайнові—а саме подружжя Мадейських. Леонард Мадейський, повітовий та губерніяльний шляхетний маршал Київщини за 1840-х—1850-х років, володів кількома маєтками в Таращанському повіті [2]. У цім саме повіті були також і маєтки Липковських—Стрижавка (з 1846 р.) й Пятигори (з 1858 р.) [3]. Цілком можливо, що від Липковських Гольпайн попадає й до Мадейських. Нащадки останніх, що й донині мешкають у Київі, зберігають два портрети—Леонарда Мадейського та його другої дружини, родом кн. Трубецької.

Портрет маршалка Мадейського ввесь, за винятком голови, нагадує маніру Гольпайнову. Він доколінний; Мадейський сидить у фотелі в клітчатім шляфрокові, підбитім ясно-червоним сукном, на тлі стіни й вечірнього неба. Голова явно переписана иншим художником,—для більшої «схожості» [4]).

Пара до нього лишилась у Скибинцях і, певне, загинула. Портрет Марії Мадейської-Трубецької—це овальне виображення молодої жінки в чорнім убранні з одкритими плечима й руками, чорним шалем, що спадає з

(старша дівчинка; пізніше гр. Строганова) й С. Володкевич. Рукописний каталог, що його склала остання власниця, кн. Щербатова, характеризує Марію Потоцьку на подвійнім портреті в «малороссійском костюме». Відомості про ці портрети й фотографії з них ласкаво подав мені завідувач вінницького музею, Г. В. Бріллінг. На жаль, два останніх портрети, вже під час перебування в музеї, невдало прокриті лаком і сильно пожухли. Крім перелічених, вінницький музей посідає ще прекрасний портрет Марії Потоцької й С. Володкевич, писаний Яном Симоном, 1847 року; портрет Болеслава Потоцького, писаний Хойнацьким (про Я. Симона й Хойнацького див. вище «український портрет», стор. 31, 35, 57); портрет гр. Строганова, писаний Крамським, 1874 р.; портрети кн. Щербатової пензля А. Соколова й Ленбаха.

[1] У цій самій колекції є портрет сестри гр. Пшездецької, гр. де-Ноайль, змальований І. Каневським року 1845. Імення обох портретованих осіб передав власникові антиквар Бартольді.

[2] Скибинці, Жидовчик, Зраїки, Таїнича (Похилевич, Сказанія, стор. 451—452.

[3] Ibid., стор. 449—451.

[4] Портрет, в одміну від усіх перелічених, не має підпису. Про авторство Гольпайнове категорично упевняє дочка Мадейського, гр. Спиридовська. На її твердження, портрета писав инший художник разом з парним до нього портретом першої жінки Мадейського, а голову—Гольпайн, одвідавши Скибинці 1849 року, коли написав він портрета другої дружини Мадейського—Марії Трубецької.

голови, з рожевою трояндою у волоссі. Вона сидить у фотелі з синьою оббивкою, на тлі стіни й улюбленого Гольпайном темного неба зі смугою зорі. Пізніший портрет М. П. Галаган, про який ми згадаємо нижче, має чимало аналогічних рис [1].

Дальша група портретів Гольпайнових напевне також належить до цієї доби перебування нашого майстра на Україні, але відома нам лише з репродукцій. Дві з них уміщено в уже відомій нам книзі Липковського.

Перший—це портрет Серафима Косовського, близького родича Липковських, власника маєтку Рижавки, на самій межі Уманського й Гайсинського повітів. Рижавку придбав Косовський року 1846 [2], і відтоді Липковські частенько відвідували її. Очевидно, таким шляхом і попав сюди Гольпайн, а наслідком цього й був портрет Косовського [3]. Це—більш, як поясне вираження поважного, літнього пана, що стоїть, трохи повернувшись управоруч, і заклавши руку за борт шовкової «угорки» з шнурами [4]. На тлі—небо, скеля, стовбур дерева, рослини. Другий—це портрет красуні Юзефи Єловицької, родом Проскури. Проскури були також родичі Липковським, а Флоріян Єловицький (чоловік Юзефи), був найближчий друг Генріхові Липковському [5]. Молода жінка в яснім убранні з одкритими плечима й руками сидить, трохи відхилена назад, до поруччя тераси,—лицем до глядача, злегка нахиливши прекрасну, рівно зачесану голову з локонами по боках шиї. Руки складені на колінах; на поруччях тераси лежить ніби-то забутий шаль. Далі—дерево й одкритий краєвид. Портрет цей певне належить до половини 1840-х років [6]. Проскури, а пізніше й Єловицькі мешкали майже постійно в Київі [7]. Отже, можливо, що й портрета цього написав Гольпайн у Київі.

Нарешті, невідомої дати й походження родинний портрет Княжевичів. Це—фактично єдиний, писаний Гольпайном портрет, що був досі в нашім науковім обігові, опублікований бар. М. М. Врангелем у «Старих Годах» [8]).

[1] Портрет також не підписаний, або підпису не можна розібрати під шаром почорнілого лаку. Можливо також, що овальну форму надано портретові пізніше. Вказівкою на цей портрет я зобов'язаний С. К. Глеваському.

[2] Похилевич, стор. 370.

[3] Lipkowski, str. 74.

[4] Такий саме одяг має Генрик Липковський на гольпайновім портреті 1847 року.

[5] Lipkowski, str. 110. Репродукція—ibid., str. 109.

[6] На початку 1860-х рр. діти Єловицької, разом з молодими Липковськими, вже одвідували лекції у київськім університеті.

[7] Ще напередодні грудневого повстання 1825 року Проскура обіймав у Київі вигідну судову посаду й брав участь у місцевих політичних угрупованнях (Иконниковъ. Кіевъ 1654—1855. К. 1904, стор. 146). Пізніше, 1840—1850 рр., родину Проскур вважали за «один з найприємніших домів» у Київі (Ibid., стор. 321). Єловицькі на початку 1860-х рр. також мешкали в Київі й виховували тут своїх дітей (Lipkowski, S. 110). Маєтки Єловицьких були на Уманщині (Похилевичъ, стор. 369—370).

[8] Стаття «Иностранцы XIX вѣка в Россіи». Стар. Годы, 1912, іюль—сент., після стор. 22.—Портрет цей був коло 1905 р. у збірці О. І. Жеребиної, в Петербурзі (Катал. состоящ. подъ Е. И. В. Г. И. покров. Ист. Худ. Выст. Рус. Портретовъ, устр. въ Таврич. дворцѣ, СПБ. 1905, в. V, № 1263). Врангель називає власницю Жеребцовою (op. cit., стр. 47, прим. 133).

Це полотно—блискуче переданий шматочок старого панського побуту. Перед нами група членів шляхетної родини, що зібралася на терасі своєї вілли. Гарненька дівчинка років 13 сидить перед мольбертом з палеткою у руках. Парадні зморшки атласового вбрання, старано звиті локони, що падають акуратними рядками навколо дитячої шиї, і рука на палетці—ніби й справді малює. Праворуч мати, або старша сестра, сидючи за столом, чистить яблуко. Посередині маленька дівчинка обіймає за шию великого, добродушного собаку. Позаду дві темних постаті братів закінчують групу. Один з них, показуючи рукою на малювання своєї сестри, промовляє; другий, старший, з рушницею в руках та патронташем через плече, — ніби забіг сюди випадково з полювання. Певне мисливець з нього такий, як з сестри його—маляр, але вони вірять у це, й закликають глядача повірити в їхні здібності, повірити й у цю італійську терасу, на якій в'ється виноград, повірити й у високі гори, що темніють у просвіті ефектних арок.

Хто такі Княжевичі, звідки походить портрет—нам знову-таки невідомо. Можливо, що це—родина колишнього куратора одеської округи й літерата, Дм. Макс. Княжевича (1788—1842). Княжевич, з роду серб, видатний освітник, реформатор рішельєвського ліцею, засновник і перший президент «Общества Истории и Древностей»—працював у Одесі з 1837 року. Вмер він року 1842, у маєтку Е. М. Флорової-Багріївої, міст. Великій Буромці, Золотоноського повіту, на Полтавщині—по дорозі до Петербургу [1]). Чи родину його портретував Гольпайн, чи цей звязок з Золотоношиною (звідки походить Гольпайнів портрет Ланге) був чисто випадковим—сказати зараз важко. Принаймні портретів Гольпайнових в Одесі — я не знаю.

Перелічені полотна дають нам змогу приблизно усвідомити місця перебування Гольпайнового на Україні протягом 1847—1850 років. Не менш, як двадцять портретів, писаних нашим майстром за цей короткий час, збереглися до наших днів в оригіналах чи репродукціях. В дійсності їх було, звичайно, значно більше. Проте, ми можемо, на підставі більшости з них, зробити висновок, що Гольпайн одвідує того часу панські маєтки в Таращанським та Уманським повітах, на Київщині, й у сусідніх з ними Гайсинським, Ольгопільським та Брацлавським повітах, на Поділлі, можливо в Золотоноським повіті, на Полтавщині, а також мабуть, Київ. Після року

[1] Див. Русск. Біограф. Словарь, т. Кнаппе-Кюхельбеккеръ, СПБ. 1903, стор. 10—12; «Одесса, 1794—1894», Изд. Гор. Общ. Управл., Од. 1895, стор. 601, 636—638; И. Миаков. Д. М. Княжевичъ. «Новоросс. Календарь на 1860 годъ. Літературу про Д. М. Княжевича наводить Венгеров (Источн. слов. русск. писат., т. III, стр. 106 — 107), й М. П. Алексєєв (Пушкин и Д. М. Княжевич. «Пушкин», в. I, Одесса, 1925, стр. 60—62. Можливо також, що це—родина брата Дмитра Княжевича, Олександра Княжевича (1792—1872), міністра фінансів у 1858—1862 р.р.; але діяльність останнього звязана майже виключно з Петербургом, де слідів Гольпайнових досі не спостережено. Книгою «Н. И. Надеждинъ. Родъ Княжевичей. Одесса, 184...» мені не пощастило скористуватись. Менш можливим здається мені, щоб це була родина польського генерала—Князевича (1762—1842), який на кінець свого віку жив у Дрездені та Парижі (Dykcyonarz Biograficzny Powszechny, Warszawa (Glücksberg), 1851, str. 111.

1850 у відомих нам датованих українських працях нашого майстра наступає несподівана перерва аж до року 1854-го. Чим пояснити таку порожнечу?

— «Року 1851»—читаємо ми серед скупих відомостей словника Thieme—Becker—«в австрійській спілці художників (Osterreichischer Kunstverein) експонував він картину «Жінки, що моляться» («Betende Frauen»). Р. 1851 Гольпайн поїхав до Риму, де 10 листопада того-ж таки року його прийнято, як члена, до Німецького Товариства Художників (Deutscher Künstlerverein), а 2 травня 1853 року обрано на президента Товариства. У травні—червні 1853 року він перебував у Неаполі»[1]).

Ці короткі відомості, які навів автор замітки про Гольпайна в цітованім вище словнику, П. Лепоріні, з Giornale d'Italia за 1851 й 1853 роки, цікаві для нас надзвичайно. Вони не тільки пояснюють нам, чому нема праць Гольпайнових на Україні за 1851—1853 роки, але й свідчать про видатну ролю, яку грав наш майстер у художнім житті Відня й особливо Риму—центру мрій усіх митців тодішнього світу, який був тоді переповнений художниками всіх національностей. Нарешті, відомості Лепоріні про картину «Betende Frauen»—то є єдине, що ми знаємо про непортретну працю Гольпайнову.

До цієї доби, 1853 року, належить одна надзвичайно цінна й цікава для нас праця—це автопортрет Гольпайнів, що прикрашає нині залі Історичного Музею міста Відня. Перед нами поясний образ поважної, літньої людини, з інтелігентним, шляхетним обличчям, досить довгим, темним волоссям, вусами й повною, широкою бородою,—за модою 1850-х років. Очі задумливо дивляться вперед. Одягнений він у фрак, на плечі накинута шуба з футровим коміром. Поле—темне. Це певний документ, який нарешті змальовує нам загадкового майстра в конкретних рисах[2]). Порівняння його з подвійним портретом 1840 року, як ми зазначали вище, дозволяє думати, що то був також автопортрет за молодих років, з иншою зачіскою й бородою, властивими добі романтизму. Де саме писано портрета—нам невідомо. Гольпайн ніколи не підписував місця виконання. Напевне таким місцем була Італія або Відень.

Від'їзджаючи року 1850 до Відня та Італії, Гольпайн, як виявляється, не назавжди покинув Україну. За роки 1854—1858 ми маємо тут знову цілу низку його праць, маємо й цінні автентичні свідоцтва про перебування його в нашім Київі.

Майже без сумніву, київською роботою нашого майстра є портрет Марії Павлівни Галаган, пізніше гр. Комаровської,—який, ніби чудом серед бурі громадянської війни, зберігся до наших днів у родовім маєткові Галаганів, Сокиренцях на Прилуччині. Це—поясний портрет жінки в овалі, з накинутим на голову й плечі чорним шалем; корпус повернений праворуч, голова відхилена ліворуч. На тлі—давно знайома нам романтична

[1] Allgemeines Künstlerlexikon von Thieme-Becker, B. XVII, L. 1924, S. 386.

[2] Фотографія й короткий опис портрета ласкаво надіслала мені дирекція віденського Історичного Музею (Städtische Sammlungen in Wien).

8. Г. Гольпайн. Портрет Марії Потоцької й С. Володкевич. 1849 р. Історично-Побутовий Музей у м. Вінниці.

H. Hollpein. Portrait de la comtesse M. Pototsky. et S. Wolodkiewitch. 1849. Musée Historique a Winnitza

9. Г. Гольпайн. Портрет Марії Потоцької (пізніше гр. Строгановоґ). 1850 р Історично-Побутовий Музей у м. Вінниці.

H. Hollpein. Portrait de la comtesse M. Pototsky. 1850. Musée Historique á Winnitza.

димка вечірнього пейзажу. Як бачили ми вище, цей образ де в чому нагадує портрет Марії Трубецької—Мадейської. Портрет цей, датований 1854 роком, був певне писаний у Київі, де Галагани мали свій власний будинок, брали жваву участь у громадськім житті, влаштовували як-раз у 1850-х роках концерти своєї кріпацької оркестри т. и.[1]).

Мені невідомо, де саме виконав Гольпайн портрета завзятого колекціонера, псковського дідича, Д. М. Філософова, датований також 1854 роком. «Його дано—пише М. М. Врангель у своїй статті про західніх художників у Росії—в потрійнім вигляді: стоячи спиною до глядача й двічи відбиваючись, обличчям та в профіль, у великих стінних люстрах. Перед ним на столі, який також видно в люстрі, розміщені різні старовинні речі, що свідчать про колекціонерський запал Філософова»[2]). Проте, як-раз із нотаток Філософова позичає Врангель свої відомості про Гольпайна, а саме,—що він «жив у Київі та писав портрети»[3]). Отже, можливо, що портрет цей, як і попередній, писано в Київі.

Кілька праць збереглося до нашого часу від 1856—1857 років. Проте, треба визнати, що взагалі твори 1850-х років значно слабіші від праць років 1840-х. Одну з них має нині Волинський Науково-Дослідчий Музей у Житомирі. Це овальний портрет барона Максиміліяна де-Шодуара, відомого ентомолога (1816—1881)[4]. Він написаний остільки сухо, нецікаво, що ледве віриться в Гольпайнове авторство. Мимоволі дивуєшся, до якої міри впливає відтепер на малярство, особливо портретове, розповсюджений того часу дагеротип. Де писано цього портрета—нам знову-таки невідомо. Гольпайн міг одвідати під цей час і Волинь. Проте, беручи на увагу, що инший представник цієї самої родини, власник цінної бібліотеки й нумізматичної колекції, барон С. І. Шодуар, жив, починаючи ще з 1820—1830-х років, у Київі[5], другий, Стан. Ед. Шодуар, був навіть членом Ради Київського Інституту Шляхетних Панянок з 1842 до 1844 р.[6], та що вся

[1]) Порівн. «Московитянинъ» 1851, кн. 8, стор. 330—332; Ф. Ернст. Кріпацькі капели на Україні. Ж. «Музика» К. 1924, № 1—3, стор. 38, № 4—6, стор. 48; Ф. Ернст. Контракти та контрактовий будинок у Київі (1798—1923). К. 1923, стор. 61 т. и. Приблизну уяву про цей портрет дає загальний знимок портретної галереї Галаганів, який додано до статті Г. К. Лукомського «Сокиренцы» в журн. «Столица и Усадьба» 1914, № 24, стр. 12. Відомостями про цей портрет я зобов'язаний М. О. Макаренкові й М. Павленкові.

[2] Старые Годы, 1912 г., іюль—сентябрь, стр. 21.

[3] Ibid, стор. 21 й 47 (прим. 132)—Про цей портрет ми читаємо в каталозі Таврійської портретної виставки: «№ 1265. Философовъ, Дмитрій Николаевичъ. (род. 1789, сконч. 1863 г.) Псковскій помѣщикъ, Новоржевскій предводитель дворянства. Любитель живописи и коллекціонеръ. Особенный любитель голландской школы. Раб. Гольпейна 1854 г. Подписной, Собст. Дм. Александр. Философова в СПБургѣ».

[4] Див. «Большую Энциклопедию» Брокгауза-Эфрона, т. 78.—Біографічними відомостями про портретовану особу я зобов'язаний завідувачеві художнього відділу житомирського музею, Д. Ю. Антонову.

[5] Иконниковъ, Кіевъ 1654—1855. К. 1904, ср. 281. Бібліотека й колекції були в м. Івинцях, Житомирського повіту.

М. Захарченко. Исторія Кіевск. Института Благ. Дѣвицъ. К. 1889, ср. 111.

тогочасна правобережна шляхта часто відвідувала Київ, можна також цілком припустити, що портрет цей був київського походження.

Инші два портрети писані, за словами їхньої теперішньої власниці, у 1856—1857 роках, у Київі. Один з них, як розповіла мені К. П. Друцька-Соколинська, що з її відомостей ми вже користувались вище—це портрет її матери, яка вийшла заміж року 1857. Портрет цей переховувався в їхнім маєткові, Дзвінячому, Таращанського повіту, на Київщині, й певне загинув за час революції. Копія з нього збереглася в Київі, як власність Верьовкиних [1]. Вона свідчить також про занепад творчости Гольпайнової. Пензель невиразний, маніра наближається до фотографії, колорит темний, сірувато-зелений. Мимоволі спадає на думку улюблена зелено-сіра гама диктатора портретного малярства 1860—1870 років, Вінтергальтера. Другий портрет, бабуні нашої оповідачки, був за словами останньої, дуже гарно написаний, не вважаючи на те, що для корпусу сиділа вже замість бабуні—мати. Писаний він у Лузанівці, Черкаського повіту, й також напевне загинув.

Найпізніші, відомі нам, оригинали Гольпайнові, як і найраніші його праці має Всеукраїнський Історичний Музей ім. Шевченка. На наше нещастя, ми знову-таки, через наведені вище причини, не знаємо портретованих тут осіб. Це парні, поясні портрети чоловіка й жінки. Перший—літня людина з темним волоссям та очима, голеним обличчям та невеликими баками, з бородавкою на щоці, в чорнім фраці з такою-ж краватою. Другий—повна жінка в чорнім єдвабнім убранні, з червоною гвоздикою у волоссі. Обидва мають темнуватий, одноманітний колорит. Гама—трохи схожа до деяких речей Макарта й Каульбаха. Портрети ці остаточно упевнюють нас в занепаді творчости Гольпайнової в 1850-х роках.

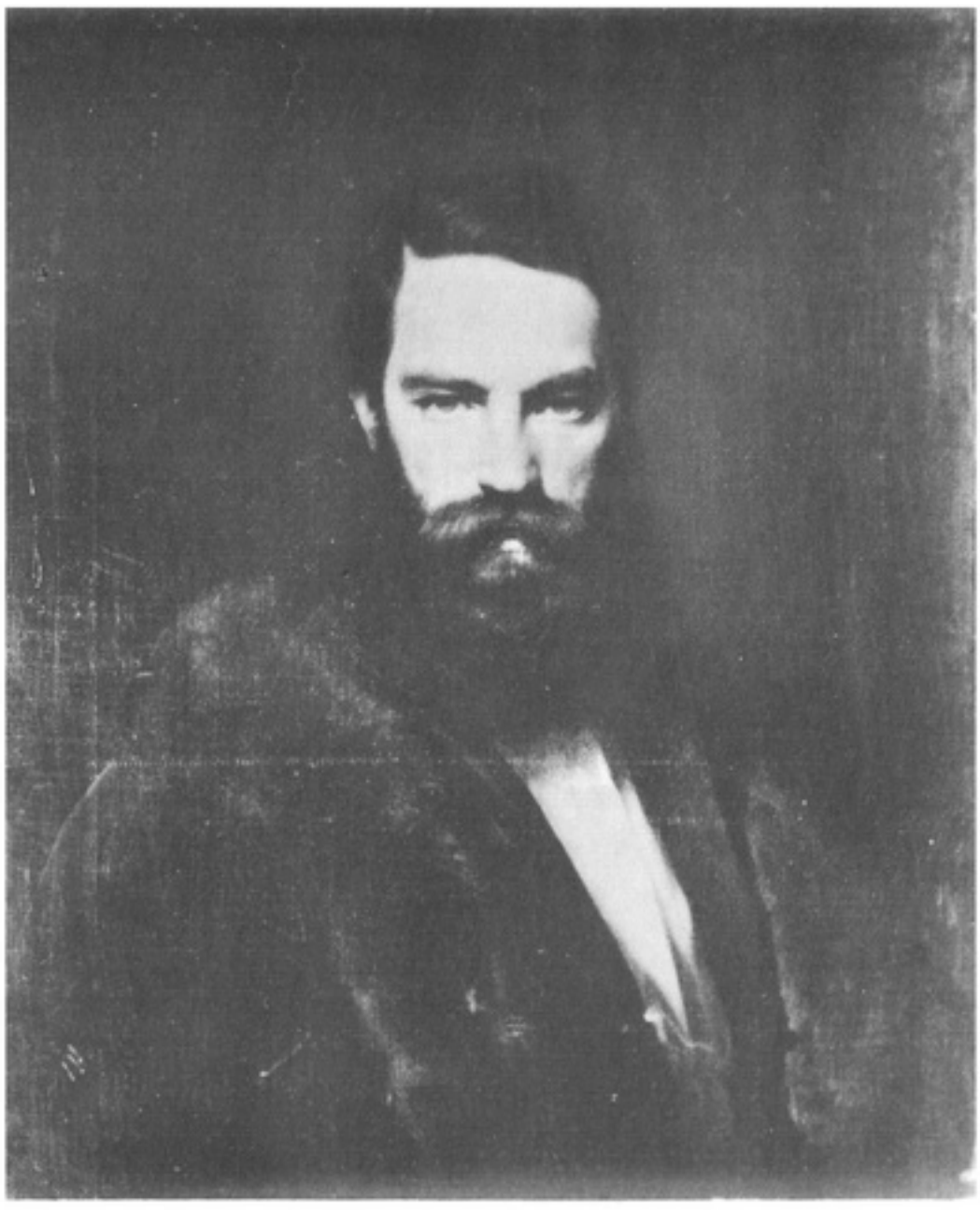
Отже останньою, відомою нам датою перебування Гольпайнового на Україні є 1858 рік.

Наведені нами численні й довідні свідоцтва про перебування й довголітню працю Гольпайнову по панських маєтках Правобережжя й у Київі могли-б ще викликати де-який сумнів, коли-б ми не мали зараз автентичного свідоцтва старого киянина, який особисто знав і наочно бачив художника в нашім місті.

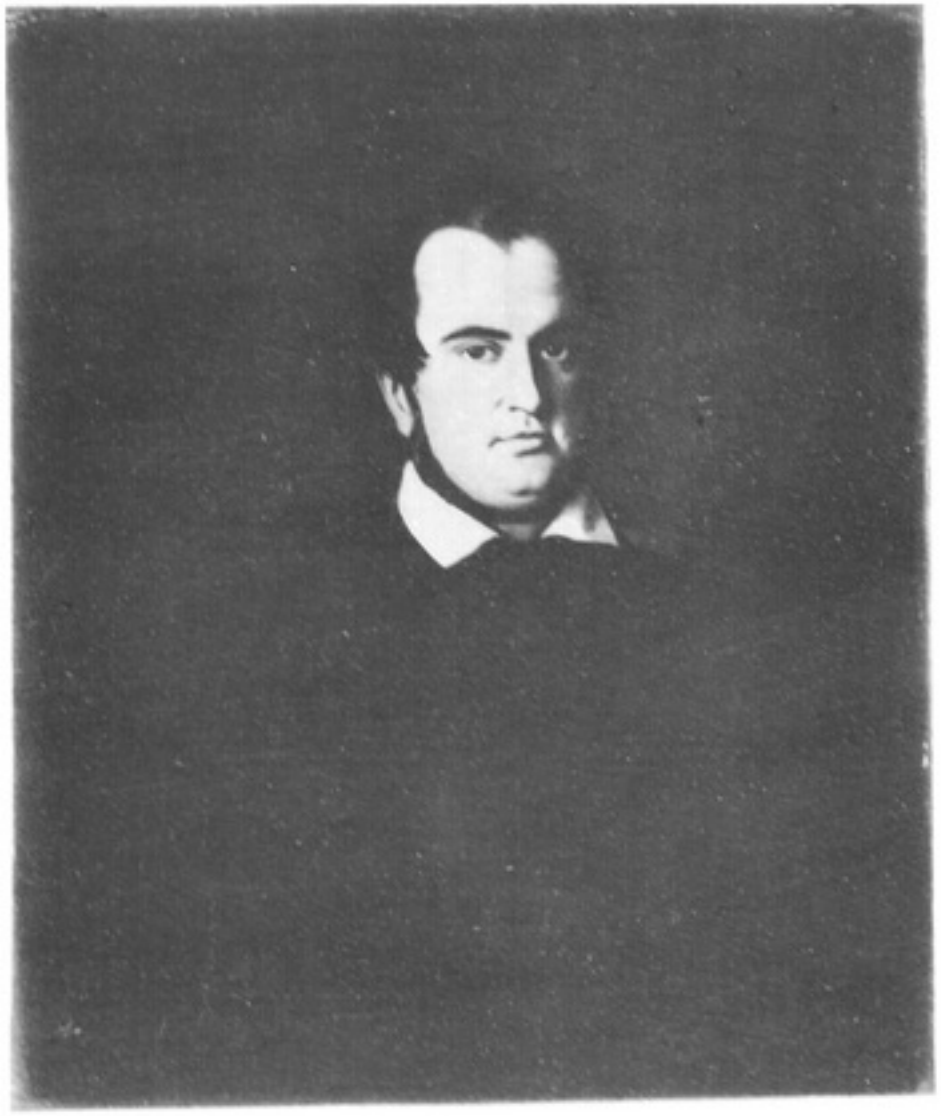
Дід автора цих рядків, вихованець Дерптського університету й професор університету в Київі, Мик. Мик. Незе переїхав до Київа 1854 року й лишився тут назавжди [2]. З ним разом переїхав сюди й старший син його, пізніше відомий київський офтальмолог, д-р Ернст Мик. Незе. Ось що розповів мені цей останній із своїх споминів про Гольпайна:

[1] Мені довелося її бачити 1924—1925 р.р. Кн. Друцька-Соколинська виїхала коло цього часу до Франції. Вивезти зазначений портрет за межі УСРР заборонила їй інспектура для охорони пам'яток мистецтва при Всеукр. Історич. Музеї в Київі.

[2] Біографічні відомості про нього див. Биограф. Словарь Профессоровъ и Преподав. И. Универс. св. Влад. 1834—1884, п. ред. проф. В. С. Иконникова, К. 1884, стр. 467—9. Він є, м. и. автором досліду з історії лютеранської громади в Київі (Geschichte der Evangelisch—Lutherischen Kirche und Gemeinde in Kiew. K. 1882).



10. Г. Гольбайн. Автопортрет. 1853 р.
Історичний Музей м. Відня.
H. Hollpein. Portrait par lui même.
Musée de Ville à Vienne («Städtische Sammlungen»).



Г. Гольцайн. Портрет невідомого (гр. Ржевуського?) в чорній оксамитовій блузі. 1844 р.
Всеукраїнський Історичний Музей ім. Шевченка.
H. Hollpein. Portrait d'un inconnu (comte Rjewusky?) 1844.
Musée Historique de l'Ukraine à Kiew.

11. Г. Гольцайн. Портрет невідомої з червоною гвоздикою у волоссях. 1858 р.
Всеукраїнський Історичний Музей ім. Шевченка.
H. Hollpein. Portrait d'une inconnue. 1858.
Musée Historique de l'Ukraine à Kiew.

«Маляра Гольпайна ми, переїхавши до Київа 1854 року, вже застали тут, проте незабаром він його покинув. Тому спомини мої про нього — біднуваті й досить наївні.

«Це була ставна людина ще в кращім віці, з темним, буруватим волоссям, густою бородою. Він бував у домі моїх батьків і брав також участь у німецьким аматорськім театрі, що влаштовував свої репетиції й спектаклі в нашім університетськім помешканні (там, де мешкає нині бібліотекар ВІНО В. О. Кордт, тільки тоді воно було більше й просторніше).

Ці спектаклі ретельно одвідував майже ввесь тодішній гурт професорів — німців київського університету, не виключаючи й ректора Траутфеттера. Гольпайн, разом з вченим агрономом Вормсом, і явився власне ініціятором та організатором цього гуртка. Перший спектакль (йшла комедія «Der reisende Student»), де особливим успіхом користувались Гольпайн, дружина проф. Матвеєва й диригент Пфенніг (пізніше перший директор київської музичної школи) відбувся ще в помешканні дівочого пансіону гр. Ганф, в бель-етажі будинку № 3 по Терещенківській вулиці, приблизно 1855—1856 року; наступні спектаклі й репетиції перед ними незмінно, протягом 3—5 років, відбувалися у нас. Гольпайн виступав на перших ролях з незмінним успіхом. Певне, це була взагалі людина видатна й розумна, тому що згадували про нього завжди з визнанням та пошаною. Який був з нього маляр, я не знаю й не пам'тяаю, щоб колись розмовляли про це. Проте, зважаючи на той пієтет, з яким до нього ставились, треба думати, що він і тут мав певні заслуги.

«Уперше мати послала мене, коли я ще був маленьким хлопчиком, до Гольпайна, який мешкав тоді на Хрещатику, в двохповерховім дерев'янім будинку, над входом до теперішнього пасажу, в пекаря Зірінга. Мені було доручено спитати, чи не зможе він одвідати того-ж вечора моїх батьків, де будуть також проф. Деллен та гр. Гайєль. Несподівано для мене, я застав самого гр. Гайеля у Гольпайна. Це збентежило мене, і я, сказавши голосно: папа й мама просять вас вітати й просити одвідати нас сьогодні ввечері; будуть проф. Деллен і (слова «пан Гайєль» я вимовив пошепки, наблизивши губи до самого вуха Гольпайнового). Це здалось мені найделікатнішим виходом із складного становища. Гольпайн та Гайєль засміялись і розповіли про це ввечері. Проф. Деллен, тоді ще в кращих літах, був, разом з моїм батьком, літературно-драматичним критиком і експертом у нашім аматорськім театрі, а педагог Гайєль—талановитим актором. Разом з Гольпайном, це був тісний гурт людей з літературними та мистецькими інтересами—так про мого батька покійник М. І. Мурашко пізніше розповів мені, що він не пропускав а-ні одної «передвижницької» виставки у Київі.

«Одне з перших місць серед цих театральних аматорів займала одна дама, дружина поважного, шляхетного й заможного вченого, яка з великим успіхом, у блискучих туалетах, частенько маючи за партнера Гольпайна, виступала здебільшого в ролях grande dame. Бувало так, що підчас переодягання в гардеробній переплутувався одяг, і ось трапилось якось,

що один, трохи екзальтований, музичний диригент на своє велике здивування, знайшов, після виконання якоїсь комічної ролі, у своїм жилеті записку від цієї дами; записка була адресована Гольпайнові й характер її свідчив про близькі стосунки між обома. (Про випадок цей мені розповіли, звичайно значно пізніше). Дама була високоосвічена й начитана особа, з нахилом до поезії, тоді як її чоловік—тверезa людина, прозаїк і реаліст з голови до ніг. Те, що Гольпайн завоював серце такої освіченої, дуже вихованої дами, свідчить за те, що й він був людиною розумною та з освітою. Обережний чоловік заборонив надалі своїй дружині брати участь у цих театральних розвагах.

«Уже в кінці 1850-х років Гольпайн покинув Київ, і я не знаю, куди саме він виїхав...»

Ці уривчасті спомини живого свідка, який хлопчиком 6—8 років наочно бачив тут Гольпайна, здаються мені не зайвими для з'ясування особи й творчости митця, що нас нині цікавить.

Які-ж загальні підсумки творчості Гольпайновій? Чи не єсть ця творчість для нас—лише певний епізод, випадкова гастроль німецького маляра на далекий закуток Європи, з метою заробити на шляхетській пристрасті до родинних портретних галерей? Яке місце Гольпайнове в малярстві німецькому? Чи мають ці портрети якусь цікавість для нас, дослідників українського мистецтва?

Уперше підсумовуючи творчість Гольпайнову, не маючи змоги порівняти наші портрети з віденськими та італійськими його працями, маючи під рукою лише випадкові й далеко не кращі його твори,—ще важко определити місце Гольпайнове в німецькій школі XIX віку. Проте виставки в віденській академії, почесне становище на чолі німецької художньої колонії в Римі, высокопоставлені портретовані ним особи, переховування його творів по віденських музеях—свідчать про колишнє, не аби-яке Гольпайнове значення на його батьківщині. Родовита, портретована ним шляхта на Україні й спомини мемуариста стверджують видатне становище нашого митця. Праця, протягом не менш як 14 років (хоч-би й з перервами) на Україні, та більш як півсотні,—а в дійсности далеко більше,—покинутих ним тут портретів не могли пройти без сліду для країни, яку одвідав Гольпайн. Уже самий попит в такому маштабі на видатного митця свідчить про певну культуру краю. Инші малярі, одвідуючи ці самі маєтки, доми й палаци, волею чи неволею знайомлючись з його творами, — не могли не реагувати на них так чи инакше. Отже й творчість його стає такою-ж складовою частиною мистецтва українського, якою для польського є творчисть обох Лампі, Бачареллі, Норбліна й не менш видатною, ніж для Росії була діяльність тих самих Лампі, Валеріяні, Дау, Орловського, Крюгера.

Гольпайн—співець родовитої шляхти українського правобережжя, дорогоцінний для нас літописець, що увічнив типових її представників, художньо змалював її побут, її психологію за часів панування кріпацтва

Зникає з нашого обрію Гольпайн—і вже через 2—3 роки приходить розкріпачення селян; пізніші події кладуть край необмежному пануванню шляхти на Правобережжі.

Проте й з чисто художнього боку твори Гольпайнові заслуговують на велику увагу. Гольпайн—майстер з прекрасною школою, гарною технікою, йому одному властивою манірою. Його портрети не шаблонові, й характеристика портретованої особи ніколи не йде за рахунок моменту композиційного або колористичного. Ми відзначали вже раніше ці характерні особливості малювання Гольпайнового—простоту в будові картини, широке трактування матерій одягу та драпувань—в той час, як місцева українська традиція любить детальну передачу зморшок, биндочок, визерунку матерії одягу чи шалю; натуралістичне трактування постати, але в витриманій кольоровій гамі, иноді з ефектним освітленням і штучним домальовуванням заднього плану, із звичайними для всіх «академистів» арками італійських терас, що перевиті виноградом чи плющем, далеким краєвидом і засвоєним од романтичної школи, вкритим важкими хмарами небом. Далі особливістю Гольпайновою є блискуче—вилощена поверхня картини, з рівним та плавким накладанням фарби, де один тон завжди лише поступово переходить у тон сусідній. Часом ця маніра стає навіть солодкуватою.

Розквіт Гольпайнів—це 1830-і—1840-і роки. Полотна, що збереглися від років 1850-х, свідчать не так про занепад творчости через літній вік, скільки про відбивання загальної долі європейського мистецтва. Кінець 1840-х років—є кінець панування аристократії та її мистецтва. На зміну їм приходить міська класа із своїми смаками. Отже й портрети Гольпайнові останніх років усе більш і більш натуралістичні, не цікаві що-до композиції, брудні що-до колориту. Співець аристократії переходить помалу до обслуговування потреб заможної міської класи.

Коли Гольпайн не вплинув безпосередньо й у великім маштабі на все тогочасне портретне мистецтво українське, то виною тому не його недостатні здібности, а той лад, коли культура ховалася, розкидана по країні одинокими оазами, чужа й місту, і селу, коли не було в нас, як по країнах з усталеною національною культурою, великих культурних центрів, які витворювали-б нові, більш-менш властиві країні, художні форми, координували окремі течії й індивідуальні явища в річище певної «школи», керували-б усім художнім життям цілого народу.

СПИС ВІДОМИХ МЕНІ ТВОРІВ ГОЛЬПАЙНА.

1834—1836.

1. Портрет віртуоза Леопольда Янзи (Виставка Віденської Академії Мистецтв 1834—1836).
2. Портрет співця Вільда (Ibid.).
3. Портрет катедрального проповідника Цодека (Ibid.).
4. Портрет орієнталіста Гаммера (Ibid.).
5. Портрет генерала Вімпфена (Ibid).
6. Портрет Франца Ксавер фон-Шлахта 1835 р. (Ibid.).
7. Портрет поета Франца Грільпарцера. 1836 р. підпис: «Hollpein... (дату пошкоджено). Полотно, олійні фарби, 74 × 58 см. Історичний Музей м. Відня.

1840 рік.

8. Портрет Марії Гайслер, род. Крамер. Підпис: «Hollpein 840 a. p». Пол., ол., 76,5 × 63,5. Історичний Музей м. Відня.
9. Подвійний портрет чоловіка з жінкою (автопортрет?) Підпис: «Hollpein 1840». Пол., ол., 90 × 70 см. Власність гр. Іги. Рабінерзона в Варшаві.

1844 рік.

10. Портрет жінки в чорному покривалі. Підпис: «Hollpein 1844». Пол. ол., 100×88. Всеукраїнський Історичний Музей ім. Шевченка в Київі. (Худ. Відділ № 438).
11. Портрет чоловіка в чорній оксамітовій блузі (гр. Ржевуського?) Підпис: «Hollpein 1844». Пол., ол., 76 × 63. Всеукр. Істор. Музей ім. Шевченка. (Худ. Відд. № 439).
12. Портрет жінки з вазою квітів. Підпис: «Hollpein 1844». Пол., ол., 132 × 83. Всеукр. Істор. Музей ім. Шевченка (Худ. Відд. № 440).

1845 рік.

13. Портрет Онисії Максимівни Ланге. Підпис: «Hollpein 1845». Пол., ол., 95 × 83 см. Черкаський Округовий ім. Т. Шевченка Музей.

1847 рік.

14. Портрет Кудрявцевої. Підпис: «Hollpein 1847». Пол., ол., Картинна Галерея ім. Верещагіна в м. Миколаїві.
15. Портрет Розалії Каменської, род. Шелицької. Підпис: «Hollpein 1847». Пол. ол., 64 × 51. Всеукр. Істор. Музей ім. Шевченка (Худ. Відд. № 437).

16. Портрет Терези Колишкової, род. Цеплинської. Репрод. в книзі: Leon Lipkowski. Moje wspomnienia 1849—1912. Kraków, 1913, str. 62.

17. Портрет Генрика Липковського (Ibid., str. 8—9).

18. Портрет Анелі Липковської, род. Колишкової. (Ibid., str. 8—9).

19. Груповий портрет старших дітей Ген. Липковського (Ibid., str. 27).

20. Груповий портрет молодших дітей Генр. Липковського (Ibid., str. 27).

21. Портрет Генрики Липковської (ibid., str. 48).

22. Портрет Анни Липковської, род. Боржецької (ibid., str. 57).

1848 рік.

23. Портрет Павліни Колишкової. Підпис: «Hollpein 1848» 65 × 52. Всеукраїнський Історичний Музей ім. Шевченка (Худ. Відд. № 1317). Із збірки Ярошинських.

24. Портрет Фелікса Собанського. Підпис: «Hollpein 1848». Пол., ол., 95 × 72). Всеукр. Істор. Музей ім. Шевченка (Худ. Відд. № 441).

25. Портрет Леона Гижицького. Підпис: «Holldein 1848». (Пол., ол., 94 × 72. Всеукр. Істор. Музей ім. Шевченка (Худ. Відд. № 442).

26. Портрет Антоніни Дрогойовської, род. Собанської. Підпис: «Hollpein 1848». Пол. ол., 95 × 72. Всеукр. Істор. Музей ім. Шевченка (Худ. Відд. № 443).

27. Портрет поясний молодої жінки в чорному на тлі далекого пейзажу. Підпис: «Hollpein 1848». Пол., ол., Збірка М. О. Макаренка в Київі.

1849 рік.

28. Портрет Болеслава Потоцького з дочкою Марією й дівчинкою С. Володкевич. Підпис: «Hollpein 184ов. Пол. ол., 120 × 96. Вінницький Історично-Побутовий Музей. (Із збірки гр. Строганових, пізніше кн. Щербатової в м. Немирові на Поділлі).

29. Портрет Марії Потоцької, пізніше гр. Строганової й С. Володкевич. Підпис: «Hollpein» 1849». Пол. ол., 146 × 96. Історично-Побутовий Музей м. Вінниці. З Немирова.

30. Портрет гр. Пшездецької. Підпис: «Hollpein 1849». Пол. ол., 94 × 74. Збірка М. М. Рейха в Київі.

31. Портрет маршалка Леонарда Мадейського. Пол. ол., 101 × 88. Власн. К. Ю. Синдиковського в Київі.

32. Портрет Марії Мадейської, род. Трубецької (вмерла 1904 р.). Пол. ол., 97 × 73. Власн. К. Ю. Синдиковського в Київі.

33. Портрет Пелагії Свідерської, род. Мадейської. Кол. власність Мадейських у м. Скибинцях, Таращанського повіту.

1850 рік.

34. Портрет Марії Потоцької (пізніше гр. Строганової), в еспанському убранні. Підпис: «Hollpein, 1850». Пол., ол., 96,5 × 70,5. Історично-Побутовий Музей у м. Вінниці.

1851 рік.

35. Жінки за молитвою. Експонований на виставці Австрійського Художнього Т-ва (Österreichischer Kunstverein) у Відні, 1851 року.

1853 рік.

36. Автопортрет Гайнриха Гольпайна. Підпис: «Hollpein 1853» Пол. ол., 73,4 × 60,2. Історичний Музей м. Відня.

1854 рік.

37. Портрет гр. Марії Комаровської, род. Галаган. Підпис: «Hollpein 1854». Овал. Пол. ол., з кол. палацу Галаганів у м. Сокиринцях, Прилуцької округи. Нині привезений до музею м. Прилуки.

38. Портрет Д. М. Філософова. Пол., ол. Власн. Дм. Ол. Філософова в Ленінграді.

1856 рік.

39. Портрет бар. Максиміліяна де Шодуара. Підпис: «Hollpein 1856». Овал. Пол., ол., 59 × 46. Волинський Науково-Дослідчий Музей у Житомирі.

1856—1857 р. р.

40. Портрет Красовської. Був у кол. маєткові Дзвінячому, Таращанського повіту. Копія—власність Верьовкиних у Києві.

41. Портрет Красовської (?), матери попередньої. Був у кол. маєткові Лузанівка, на Черкащині.

1858 рік.

41. Портрет жінки з червоною гвоздикою у волоссі. Підпис «Hollpein 1858». Пол. ол., 71 × 59. Всеукр. Істор. Музей ім. Шевченка (Худ. Відд. № 444).

43. Портрет літнього чоловіка (парний до попереднього). Підпис: «Hollpein 1858», Пол., ол., 72 × 60 Всеукр. Історич. Музей ім. Шевченка. (Худ. Відд. № 445).

НЕВІДОМОЇ ДАТИ.

44. Портрет Ігнаца Шуберта. Експонований на віденській виставці Шуберта, 1897 р.

45. Портрет співачки Терези Бергман, род. Гроб (1798—1875). Без підпису. Пол., ол., 79 × 63. Історичний Музей м. Відня.

46. Портрет Юзефи Липковської, род. Колишкової. Lipkowski, op. cit., str. 7.

47. Портрет генерала Бенедикта Колишка. Ibid., str. 35.

48. Портрет Мадейської (першої дружини Леон. Мадейського). Був у Скибинцях, Таращанського повіту. (Авторство непевне).

49. Портрет Серафима Косовського. Lipkowski. Op. cit., str. 74.

50. Портрет Юзефи Еловицької, род. Проскури. Ibid., str. 110.

51. Родинний портрет Княжевичів. Кол. вл. О. І. Жеребиної в Ленінграді.

52. Жіночий портрет. Вл. Мик. Іп. Мацнева в Ленінграді [1]. Пол., ол.

53. Портрет молодої жінки. Кол. вл. Баталіних у Баришполі, Київськ. Окр. до 1926 р.). Повідомлення проф. В. Ю. Данилевича.

54. Парний до попереднього портрет жінки в чорному (без підпису) Ibidem.

Вивезений з Києва 1924 року.

МИХАЙЛО РУДИНСЬКИЙ

З ПРИВОДУ ГОДИННИКА РОБОТИ ТОМІРОВОЇ В КАРТИННІЙ ГАЛЕРЕЇ ПОЛТАВСЬКОГО МУЗЕЮ

Славнозвісний брондзар часів першої імперії Pierre Philippe Thomire (1751 — 1843) належить до тих постатей в історії мистецтва, що їхня слава та вплив тривають короткий час, але цей короткий протяг часу назавжди звязується з ними, як із яскравими виразниками епохи й певними законодавцями смаку та стилю.

Хоча Томір мусив би, власне, виявити себе вже в XVIII ст., це століття знає його лише за співробітника-брондзаря инших майстрів епохи в mobilier. Учень Пажу й Гудона, Томір, повторюючи в зменшенні кращі скульптури останнього, не виступає як творець, а працює, здебільша, як виконавець певного завдання, певної ідеї майстрової [1].

Розквіт артистичної діяльности й бучну славу Томірову датує епоха Наполеонова. Однак, не зважаючи на те, що Томірові брондзи були принадлежністю мало не кожного дому з претензією на розуміння сучасного мистецтва, не зважаючи на цілком виняткову популярність його, як майстра, а, значить, і повну можливість виявити себе ширше, Томір ніколи не вийшов за окреслені межі брондзарства.

Причини цього факта не з'ясовані, та в суворій оцінці Томіра, що її подає В. Верещагін, є своя правда: Томір не був тим великим артистом, що полишають людскості вічно-свіжі утвори ґенія, він був і зостався першорядним майстром-брондзарем, що знайшов себе в вузькій сфері стосованого мистецтва. Певним поясненням, як що можна так висловитися, виправданням Томіра можуть бути хіба ті міркування, що, по-перше, брондз, як обов'язкове доповнення обстанови, ніколи не грав такої ролі, яку мав він в добу імперії, а, по-друге, те, що численні замовлення, очевидно, переобтяжували майстра й не лишали йому часу для творчої роботи.

У кожному разі, сфера Томірова — то годинники, канделябри, вази, surtous de table, здебільша, самий брондз і переважно ясний.

Тим більшу увагу спиняє на собі розкішний мармуровий годинник з темним брондзом Томірової роботи, що входить тепер до колекції Картинної Галереї Полтавського Музею [2].

[1] В. В. Верещагинъ. П. Ф. Томиръ, его епоха и работы. Старые Годы, 1907, VI, стор. 195 — 206.

[2] Музей мистецтва. Коротенький провідник. Полтава 1919, стор. 13. Годинник належав С. Кочубеєві. До музею його передала Полтавська міська дума р. 1919.

На чотирокутньому постаменті, що в нього вправлено годинника, Ерос держить таблицю з написом: Pour la vie. Перед ним двоє закоханих, з простягнутими до неї руками, дають обіцянку любитися до віку. Цоколь і постамент з темно-червоного мармуру, постаті з темного бронзу; по цоколі — характеристичні для епохи світлі бронзові окраси. (Рис. 1).

Річ остільки оригінальна в своїй ідеї, в загальній композиції та сильветі, й так мало нагадує того Томіра ваз і канделябрів, якого впізнає навіть мало-досвідчене око широкого глядача, що якось мимоволі хочеться шукати за нею иншого артиста, який подав був майстрові цей благородний замисел.

Між иншим, у вищезгаданій монографії В. Верещагіна вміщено рисунок Томірів (з кол. музею Штигліца) до годинника, що належав Е. Сабуровій і що є дублетом годинника Полтавського музею. В. Верещагін посилається на цей рисунок, як на доказ того, що більшість своїх праць Томір виконував після власних композицій [1]. ...«Несомнѣнно при этомъ, что значительное большинство его работъ, — за исключеніемъ, быть можетъ, самыхъ крупныхъ, исполненныхъ имъ по рисункамъ Прудона или Персье и Фонтена, — исполнены имъ по собственнымъ рисункамъ... У насъ имѣется, кромѣ того, еще одно доказательство его, в этомъ отношении, самостоятельности въ приложенномъ къ настоящей статьѣ, подписаннымъ имъ самимъ, рисункѣ для часовъ».

Це не вірно. Рисунок, що його наводить В. Верещагін, не є оригінальний утвір Томірів. Его виконано за чудесною скульптурою мало відомого артиста кінця XVIII й початку XIX ст. Roland'a. Більше того, Томірів годинник повторює не саму ідею скульпторову, а готову річ, так само годинник, що був виставлений у Салоні р. 1798 й що є нині в колекції Ricardo Traumann у Мадриді [2].

Philippe Laurent Roland, учень Пажу, що почав виставляти свої скульптури р. 1787, стоїть на межі двох епох, і хоча де-які його скульптури гаряче вітала Давидова школа, в його творах, навіть пізнішої доби, все ще говорить чарування XVIII ст. [3].

Група «Serment d'amour», що її репродукуємо тут після Gazette des Beaux-Arts (Рис. 2), належить тій самій добі класицизму, та яка-ж бо відмінність Роляна XVIII ст. від його копіїста Томіра в столітті XIX! У першій групі — жодної холодної лінії. Ціла композиція вражає ніжністю своїх контурів, життьовістю постатей, чудесно передаючи надхненну мить: група закоханих в своєму високому пориві зачарувала й жартливого Ерота, здивованого тим піднесеним переживанням молодят і застиглого за важкою розкритою книгою. Тут усе — надхнення, один з тих рідких у житті моментів, коли слова мовчать, коли бренять якісь инакші струни. Усе це передано в білому мармурі з мінімумом бронзових оздоблень по краях олтаря й по цоколі, що надає групі ще більше м'якости й чарування. Глибоке почуття

[1] В. Верещагинъ. Стор. 205.

[2] H. M. «Le serment d'amour» par Roland. Gazette des Beaux-Arts. 1905, p. 311.

[3] Henri Marcel. Quelques oeuvres inédites de Philippe Roland. Gazette des Beaux-Arts. 1901, p.p. 178 — 187.

1. Годинник Томірової роботи.
Pendule par P. Ph. Thomire.

2. Група «Serment d'amour» Ш. Ролана.
«Serment d'amour» par Ph. L. Roland.

ОБЩИНСКА
ПУБЛИЧНА
БИБЛИОТЕКА

лінії та на прочуд гармонійна звязаність двох окремих елементів групи творять з цієї невеликої скульптури Роляна справжній шедевр мистецтва.

Копіюючи, Томір не відчув автора, я-б сказав, не зрозумів його й уклав у його утвір усе те холодне й надумане, чим так вражає класицизм Давидової епохи.

Ціла композиція, така суцільна в Роляна, витягнулася вгору й розірвалася на двоє, м'які лінії контурів зламалися й загострилися, ніжні постаті закоханих трактовано за иншим каноном. Круглий олтар Еротів перетворився на незграбний четирокутній футляр для годинника. Ерот — не той. Він не розуміє вже закоханих. Цікавий детайль: за плечима видно його стріли — атрибут, одкинутий Роляном! І яку недоречу таблицю держить він перед собою! І як досадно вражає на ній той непотрібний напис «Pour la vie»! Червоний мармур і темний бронзз довершили ті зміни, що їх так нерозважно вніс Томір у шедевр свого попередника.

Полтава. 1923, I

Д. М. ЩЕРБАКІВСЬКИЙ

УКРАЇНСЬКИЙ КИЛИМ

(ПОПЕРЕДНІ СТУДІЇ)

Дорожанська
публічна
бібліотека
УРСР

I.

Звістки про килими на Україні.

Український килим звернув на себе увагу дослідників мистецтва ще в другій половині XIX ст.[1]) Систематичне його збирання музеями почалося пізніше, власне, на початку XX ст. і лише виставки українських килимів, що одна по одній відбулись протягом 1924 — 25 р.р. по музеях Харкова, Київа й Ленінграда наочно показали, оскільки килим є цікавою галуззю українського мистецтва. З'ясувалась надзвичайна різноманітність типів українських килимів, багацтво й своєрідність їхньої орнаментики, оригінальне перетворення східніх і західніх тем коврової орнаментики на місцевому українському грунті. З'ясувалось також, що наукова розробка орнаментики українських килимів остільки запізнилась порівнюючи з самим збиранням матеріялу, що експонування килимів по музеях неможливо провести так, щоб воно дало більш-менш повну картину еволюції українського килима.

Самий процес музейного збирання килимів не завжди був систематичним і не завжди проводився за широким науковим планом. Великі прогалини в підборі простіших типів килимів, можливо з художнього боку менш цікавих, але дуже цінних, як матеріял етнологічний, та нерів-

[1]) Розвідка Д. М. Щербаківського «Датовані килими Всеукр. Історичного Музею ім. Т. Шевченка» замовлена небіжчикові Всеукраїнським Музейним Городком, ще на весні 1926 року, для збірника «Український Музей» ч. I. Гадалося бо цим нарисом відкрити серію розвідок і статей, що висвітлювали-б початки й етапи розвитку української народньої тканини й шитва—цих важливих документів різноманітности українських культурних приймань та височини досягнень народньої артистичної та технічної умілости. На превеликий жаль, праця, ілюстративний матеріял якої до друку здав сам небіжчик, залишилася на письмовому столі Д. М. не скінченою, в чорнових нарисах... З властивою йому пильністю до останньої хвилини свого життя опрацьовував Д. М. вузеньку тему «Датовані килими Вс. Іст. Муз.», оправивши її коштовними екскурсами що до історії укр. килима, інтерпретації назв. Редакція Збірника, беручи до уваги коштовність розвідки, навіть в незакінченому вигляді містить її повністю, дозволивши собі лише змінити загальний заголовок статті на «Український Килим» (попередні студії), розбити її на розділи, заховавши лише для останнього розділу, третього, назву: «Датовані килими Всеукр. Істор. Музею», оскільки остання назва занадто вузька для грунтовної розвідки небіжчика.

Ред.

номірність у підборі матеріялу різних місцевостей України — не давали можливости опанувати колосальний матеріял, зібраний по музеях, хоча-б остільки, щоб укласти його в певну схему, визначити топографічні відміни килимового орнаменту, знайти характерні риси головних типів килимів кожної місцевости й, що особливо потрібно, знайти хоча головні етапи загального еволюційного процесу орнаментики розвитку килимового виробництва.

Тільки після такої роботи фактично можливо намітити шлях дальших планомірних дослідів і розшуків матеріялу, можливо з'ясувати ті прогалини, що їх треба заповнити, ті ланки, що їх бракує.

Накреслити еволюційну схему розвитку українського килима, зазначаючи певні хронологічні рямки, зараз трудно. У всякому разі, це потребує цілої низки підготовчих публікацій та розвідок. Одною з таких публікацій мають бути знимки датованих килимів Всеукраїнського Історичного Музею.

Здавалося-б, що датовані килими мусили бути коли не вихідними, то всеж провідними фактами, як-що ми хочемо точно закріпити ті або инші типи орнаментів за певною добою. Треба всеж зазначити, що датованих килимів залишилось дуже мало; лише починаючи з другої половини XVIII ст. маємо килими, які можуть бути корисними для орієнтування в пізніших типах орнаменту, що виросли на грунті пізніх західньо-европейських стилів.

Що до датованих килимів раніших часів, то залишається тільки стилістична аналіза самих оригіналів та літературні дані, які, як побачимо далі, хоча й досить давні, але занадто бідні й скупі, щоб на їхній підставі будувати якусь докладну схему еволюції килимової орнаментики.

По наших старих літописах є чимало вказівок на існування на Україні ковpів вже за князівської доби. Найстарша звістка належить до 997-го року, під яким літопис, оповідаючи про епізод убивства деревлянського князя Олега в Овручі, каже, що коли знайшли його тіло, то «положиша и на коврѣ»[2]). Цікаво, що не тільки в цьому епізоді, але й у инших літописних згадках «ковер» фігурує переважно тоді, коли справа йде про перенесення тіла пораненого або мертвого князя. Так, наприклад, р. 1015 в ковер завинули тіло Володимира Святого, коли хотіли його заховати[3]), а після осліплення князя Василька слугами князя Давида Ігоревича 1097 р. в Звенигороді, біля Київа, вони «вземше и на коврѣ, изложиша и на кола, яко мертва, и повезоша и Володимерю»[4]). Коли бояри забили Андрія Боголюбського то Кузьмище киянин просив ключника Андрійового: «Амбале вороже! сверзи коверъ ли чтоли, что постлати или чимъ прикрыти господина моего»[5]). Із слів останнього видко, що для нього ковер не є щось дуже рідке, або дуже цінне, а звичайна життьова річ, правда, князівського вжитку, яку на його думку для даної потреби найзручніше й найлегше було використати. На з'їзді князів у Вітачеві 1100 р., Володимир Мономах казав до Давида Ігоревича: «да се еси пришелъ и сѣдиши съ своею братьею на единомъ коврѣ»[6]).

Як бачимо, ці літописні тексти жодних вказівок ні на орнамент, ні на

Килим 1782 р. № 23685. Із збірки Всеукр. Істор. Музею в Київі.

Tapis (kylym) 1782. № 23685. Collection du Musé Historique Ucraïnien à Kyïv

техніку ковpів не дають. Всеж на їхній підставі можливо зробити де-які висновки: по-перше, ковpи були речами звичайними в князівську вжитку; по-друге, — їх вживано, мабуть, переважно для постилання на долівці; по-третє, саме головне, цей спосіб вживати ковpів, а особливо та картинка на Вітачовському з'їзді, коли всі князі, зібравшись, (можливо в полі під наметом), сиділи вкупі на одному ковpі, — дають право сказати, що ми маємо перед собою типові східні звичаї, східню маніру. Пробуючи уявити, якими саме були ковpи цієї доби мусимо визнати, що вони мали скоpіше східній, ніж західній характер; щож до художніх впливів на місцеве виpобництво, коли воно було в цю добу, то, очевидно, це були впливи східні.

Печеніги, тюpки, половці, беpендії, чоpні клобуки — досить кочових народів блукало та навіть тоді осіло по степах Украіни — народів, що кохались в отарах овець і мали багато шеpсти для виpобів; саме від них можна було позичати цього pоду тканини, але це не виключає можливости приходу ковpів здалека. Різні джеpела говоpять про вивіз на Украіну паволок та инших доpогих тканин із Візантії, шовкових матеpій із Сходу [7]). Цілком можливо, що сеpед цих ковpів, пpо які так часто згадує літопис, були вивезені з Візантії й Сходу.

Ілюстpативний матеpіял цієї доби й пізнішої (XIV — XV ст.) нічого не дає для з'ясування нашого питання. Стаpі ілюмінатоpи pукописних книжок, що виобpажали на мініятюpах де-які з вище згаданих нами епізодів, не pобили спpоби пеpедати оpнамент ковpів. Наpиклад, на мініятюpі «Стополкъ потаи смеpть отца своего» — князя Володимиpа намальовано загоpненим не в ковеp, як було фактично, а в білий саван [8]).

Можливо, що на де-яких фpесках Киpилівської цеpкви, як думають декотpі дослідники, ми маємо виобpаження ковpів: [9]) на фpесці в діяконнику, під ногами в єпіскопів, а також під ногами імпеpатоpа на фpесці «Святой Кюpиль оучитъ царя». Киpилівську цеpкву pозписували місцеві київські майстpі. На останній фpесці, можливо, виобpажено фундатоpа цеpкви, Святополка Ольговича або Святослава; у всякому pазі, візантійського імпеpатоpа тут виобpажено в баpмах і одежі київського князя. Художник міг пеpедати місцевий елемент і в ковpах (звичайно, коли під ногами князя намальовано ковpи, а не мозаїчну підлогу). Тоді ми мали-б найстаpодавніше виобpаження ковpів, що їх вживали пpи двоpі українських князів XII ст. в Київі. На жаль, ці фpески заpаз у такому стані, що годі сказати щось певне пpо оpнаменти виобpажених на них ковpів.

Відомостей пpо ковpи на Украіні в XIII — XIV ст. не пощастило знайти, але для XV ст. маємо певні вказівки, пpинаймні, на шиpокий підвіз східніх ковpів на Украіну. За словами Зіноpовича p. 1474 у Львові платили за азійський «ковpець» по золотому за лікоть. 1480 pоку вipмен Лукаш пpоводить чеpез Львівське мито між иншим і два ковpі [10]). Східній ковеp був у XV ст. на Украіні товаpом звичайним; пpо це свідчить той факт, що на нього була певна стала ціна. Для XVI ст. маємо значно більше даних пpо ковpи на Украіні.

Східній ковеp, який гpав велику pолю в хатній обстановці західньої

Европи, йшов широким потоком через Україну на захід і підчас цього транзиту певна кількість ковpів залишалась на Україні. В описах українських замків 1552 року Черкаського, Каневського, зазначено, що замковому старості йшло «отъ корована, кгды з орды йдеть.... старостѣ камка александрійская на золоте, литра шолку, коверъ, тижъ мы...»[11]) Про арроси нічого немає.

Звістка про коври, як і взагалі відомості про побутові речі, здибаються лише спорадично по різних документах економічно-правничого характеру: в описах майна, заповітах, скаргах на грабунки, судових актах то що.

Князь Федір Сангушко, що володів маєтками в Західній Волині, в тестаменті 1547 року записує жінці, між иншим, «коверці»[12]). У Марії Голштанської було 1578 року два «коберці».[13]) У волинського пана Войтека Лешневського 1592 року пограбовано «коберъцов три, которые коштовали двадцать золотихъ и семъ полскихъ»[14]).

Оскільки в XVI ст. кохались у коврах на Україні видно вже з того, що, наприклад, у архімандрита жидичинського манастиря на Волині Гедеона Балабана року 1597 було «коберцовъ осмь чирвоныхъ а чтыри билыхъ, за которые дано пултораста золотых полскихъ».[15]) У Марії Ліневської пограбовано року 1600 «коберец который коштовал золотых осм полских».[16]) Місцевого чи закордонного походження були ці коври, джерела не говорять, але єсть цілком певні вказівки й на місцеве виробництво в цю добу. Власне для Волині ми маємо й найстарші звістки про виробництво ковpів: У Марії Голштанської був 1588 року «Юрко коверникъ, невольник. Федір коверник, невольник, которого де мні пані Миколаєва Волчковая приказала»[17]).

Про всі коври сказано, що вони «съ разными цвѣтами» — два по блакитному полю, два по білому, один по жовтому й п'ять по чорному.

Але в пізніших описах початку XIX ст. (напр. Опис с. Ковроз, Золотон. повіту, Троїцької Церкви 1827 р.) видно вже плутанину, замість заголовка «коври й килими» пишуть «коври».

Цікаво, що ковер «пристриганий», у Лаврському описові 1778 року має додаток — «съ разными цвѣтами», тоді як «килим обостороннiй», так само як і «коверъ обостороннiй» зазначені «зъ добрыми красками» (ст. 500. Опис Лаврськ. 1778). Також є різниця між коврами й килимами що до орнаменту і в описові Яготинської церкви 1827 року. Під загальним заголовком «ковры и килими» (ст 49) описано 10 ковpів і 2 килими, при чім у всіх 10 коврах зазначено поле: в 2 блакитне, в 1 — жовте, в 2 — біле і в 5 — чорне. Обидва килими записані цілком однаково: «килимъ полосной разныхъ цвѣтовъ». Ясно, що під словом «цвѣтовъ» тут треба розуміти не квітку, а колір.

Така-ж сама різниця в орнаменті ковpів і килимів у описові Київо-Межигірського манастиря 1777 р. Тут описано 17 ковpів і 8 килимів. Серед 17 ковpів лише на одному зазначені «полосы разноцвѣтныи» «по красной земли» — себто на одному загальному тлі, — решта ковpів орнаментовані травами або квітами: «коверъ жолтый с разными травами»,

Деталь Килима 1782 року. № 23685. Із збірника Всеукр. Істор. Музею в Київі.
Un detail du tapis 1782. № 23685. Collection du Musée Historique Ucraïnien à Kyïv.

«ковер узенький разнотравчатой», «ковер посредѣ бѣлый краями с разными цвѣтами и травами», «конерецъ разнотравчатый», «коверъ по красной земли разныхъ цвѣтовъ травы» і т. ин. Тут особливо цікавий «ковер узенький разнотравчатой». Формою та розміром він належить до типу килимів, але орнаментом — до коврів. Орнамент килимів або зовсім не описано. або описано скупіше, але всеж як раз з характерною ознакою — смугами: «килимъ бумажный полосатый ветхій», «килимъ бумажный полосатый». Два останні килими з орнаментом, зазначені туманніше: «килимъ суконний красний ветхій», «килимъ суконный разноцвѣтный ветхій».

Але не завжди описи витримують термінологію; в описові 1769 р. Преображенської церкви с. Ячникова на Переяславщині в заголовку стоять «коври и килими разными майстерствами дѣланіе», але далі перераховані тільки сами килими; з них шість мають характерні ознаки килима: «килимъ пасистий разними цвѣтами простотъканий», «килимъ полосатый въ перекъ по немъ кресты большіе разного цвѣту простой работы», але два з них з ознаками фактично ковра: «килимъ черной, съ каймою разныхъ цвѣтовъ, по немъ цвѣтки разнаго цвѣту...»

Що до розмірів, то килими побільше вузчі й довші ніж коври. В описові Межигірського манастиря 1777 р., який ми вважаємо за особливо цінний для даного питання, в 17 коврах відношення довжини до широти вагається між 1,1 й 2,3; лише в одному випадку ми бачимо 4. Пересічно маємо для цієї групи коврів 1,5.

Що до килимів в тім же манастирі, то коефіцієнт у них між 1,3 й 7,5; пересічно мають 3,8.

Загальна картина коефіцієнту для коврів: 1,1 — 1,3 — 1,3 — 1,3 — 1,4 — 1,4 — 1,4 — 1,5 — 1,6 — 1,6 — 1,7 — 1,8 — 1,8 — 2 — 2,2 — 2,3 — 4; для килимів: 1,3 — 1,5 — 2,3 — 3,2 — 3,3 — 3,6 — 4,7 — 7,5 — 7,5.

В описові Яготинської церкви різниця не така велика й кількість килимів занадто мала, щоб робити певні висновки. Всеж коефіцієнт пересічно для коврів маємо 1,7, для килимів — 2.

Перше ніж підвести підсумки, ще раз зазначимо, що говорячи про розподіл на коври й килими за орнаментом, ми користувалися з матеріялу, який мали під руками й який звязаний з Лівобережжям, або близькими до нього місцевостями, тому й висновок цей придатний лише для Лівобережжя.

К и л и м о м звали на Україні тип безворсного двобічного ковра, який відповідає східнім килимам і палосам. Орнамент цієї групи тканин був у смужку з орнаментом геометричним, частіше вузький і довгий.

К о в е р — термін найстаріший і за раніших часів загальніший; ним зазначали тканини різної техніки: ворсові — стрижені, безворсні, двобічні, аплікові, шовкові, проткані золотом і т. ин.

Що до орнаменту, то на Лівобережжі килимами звали переважно невеликі вузькі килими простої роботи в смужку з геометричним орнаментом.

II.

Ковер, Килим і Коц.

Коли не рахувати менш значних груп килимових тканин (налавники, полотарі, попередниці, безсаги то що), а взяти лише ті, що їх вживають на встилання підлоги, стін, покривання лав, столів, то на Україні існують три головних назви для килимових тканин: ковер, килим і коц.

Найстаріша з цих назв—ковер—це термін, який вживається в літопису, починаючи з X ст., фактично панує й зараз і служить для зазначення взагалі коврових тканин. Який саме тип тканин зазначався раніш — невідомо.

Килим—пізніша назва, що має початок у XII ст. й уперше здибається, здається, тільки в куманському словнику. Килимом у Персії, Турції, туркменів звуть двобічну рівну, безворсну тканину.

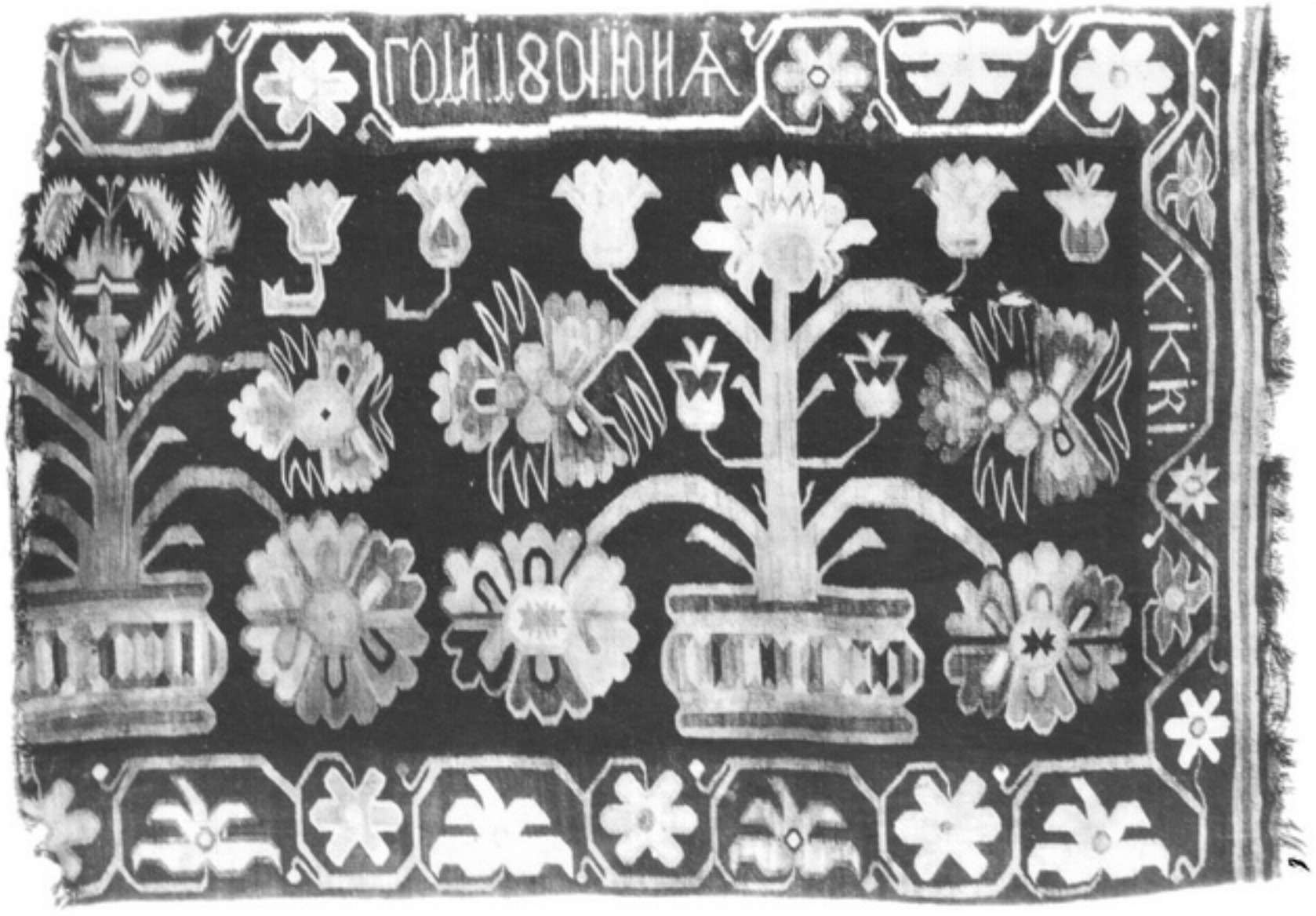
Термін «коц» на Україні зустрічаємо на початку XVII ст.

Значно трудніше зараз определити, що саме розуміли під кожною назвою.

Коври князівської доби всеж збуджують складні асоціації.

Різниця між ковром, килимом та коцем могла полягати в техніці, орнаментиці, розмірі й призначенні; але треба зазначити, що писані джерела про килими в такому стані, що трудно по них точно з'ясувати всі ці питання. З одного боку найстаріші звістки занадто лаконічні й не дають жодних вказівок що до орнаменту й техніки коврових тканин; з другого боку, пізніші дані—церковні описи, плутають терміни і «коврами» називають не тільки коври, але й килими, й, навпаки, «килимами» називають коври, рідко говорячи, про які власне чужоземні чи українські килими йде мова. Що правда,—це симптоматично. Коли термінологія плутана, то це свідчить, що й фактична різниця між ними меншає, можливо тому, що орнамент ковра переходить на килим.

Подивившись на коврову промисловість зараз, чи, принаймні, наприкінці XIX й на початку XX ст., побачимо панування майже виключно техніки килима (безворсної й двобічної); коврів ворсових майже не роблять. Килимова техніка, в своїх простіших формах рахункова, була очевидно в XVII — XVIII ст. збогачена впливом гобеленової техніки — вільної нитки. Взявши від гобелена позитивну сторону, український килим, на щастя не



Килим 1801 року № 5431. Із збірки Всеукр. Істор. Музею в Київі.
Tapis (kylym) 1801. № 5431. Collection du Musée Historique Ucraïnien à Kyïv

взяв тої високої технічної досконалости, яка вимагала колосальної витрати часу й праці. Вона тягла ковер до картини. Тому ці українські півгобелени, приступні своєю простотою й швидкістю техніки широким колам майстрів, мали перед собою широкі можливості, яких був позбавлений рахунковий килим і не мав ворсовий ковер, всеж складніший технічно.

Правда, це ніби заперечують коци — коври ворсові, що їх у великій кількості робили саме по містах — у Харкові, Київі. Може архівні дані з'ясують чому саме й коли саме робили не коверниці, а коцарниці.

Почнемо з ковра й килима, залишивши коц на кінець.

Ми вже говорили вище, що ні про техніку, ні про орнамент коврів князівської доби даних не залишилось. Можна тільки говорити про те, що вони могли мати східній характер та що їх вживали, переважно, для застилання підлоги.

За пізніших часів, коли починаємо зустрічати терміни «ковер» і «килим» — бачимо, що вони відрізняються й кожному термінові відповідає окремий зміст. В описах Львівського Братства 1637 року ясно відрізняють «Kobiercie» від «Kilimiw».

По церковних описах, наприклад, у заголовках, бачимо часто обидва терміни. Наприклад, в описові Лаврському 1739 року, на стор. 89—заголовок «ковры и килимы». В описові 1760 року Михайлівської церкви с. Ерковець, Переяслав. пов. на листі 25 — заголовок: «ковры и килимы различными майстерствами сдѣланіе». Подібний-же заголовок і в описові 1769 р. с. Ячнікова, Переяслав. пов. й т. и.

Не тільки в заголовках, але й у самих описах коври й килими перераховані окремо. Наприклад, у церковнім описові Братського манастиря 1763 року читаємо: «ковровъ добрыхъ десять старыхъ и ветхихъ три, килимовъ въ трапезѣ къ стѣнамъ прибитымъ два, а въ... (Петровъ, Акты и док. Акад. отд. II, 1721 — 95, т. III, ст. 148).

Опис майна Самойловичів 1682 року не тільки точно відрізняє коври від килимів, але й вносить відповідні поправки термінів. Читаємо, наприклад: «2 килима; а въ прежнихъ переписаныхъ книгахъ написаны коврами» (стор. 1138).

Що до техніки, то слово «ковер» вживається не тільки для ворсових, але й для безворсних тканин, тоді як «килим» — лише для безворсних, принаймні, ні разу не доводилося бачити запису «пристриганный».

В описові 1778 року Лаврської ризниці, наприклад, зазначено «ковровъ большихъ бѣлыхъ пристриганныхъ съ разными цвѣтами — три», «ковров обосторонныхъ разных з добрими краскамы — сѣмь». Далі-ж схарактеризовано килим: «килимъ жолтой обосторонной з разними добримы краскамы одинъ» (ст. 500) В описові 1767 р. Лаврської ризниці читаємо:

Ковровъ бумажныхъ и с золотцемъ . три.
ковровъ обосторонних новыхъ с добрими красками . . три.
ковровъ накладныхъ . . два.
ковровъ пристриганыхъ болшихъ среднихъ и малыхъ . . тридцать четыри.
килимовъ разныхъ . . двадцать два».

Як бачимо, коври тут розбиті на чотири групи, технічно різних: «пристригані», «обосторонні», «накладні» й «бумажні з золотцем». Останні в описові 1778 р. названі «килимами».

В описові 1748 року посагу доньки Іваницького сотника Павла Митецького зазначено «коверецъ еденъ пристриганій», «коверецъ другій гладкій».

Серед коврів Межигірського манастиря здибаємо «коверъ шолковый ветхій и травъ мало по ветхости знать, в длину два аршина и три чвертки, вширъ одинъ аршин и три чвертки». (Книга Описная Межигорья, 1777 л. 186 об.).

Цей же опис знає килими «бумажны полосаты» і «суконні».

Як на зразок різниці в орнаменті ковра й килима можна показати на опис ковра й килима, подарованих Головатим до походної церкви війська Чорноморського. Вони описані так: «коверъ шерстяной малороссійской роботы на жолтомъ полѣ съ цвѣтами и килимецъ полосатый шерстяной, дарованные Господиномъ войсковымъ Судьею Головатымъ» (Опись пріобрѣтенныхъ въ войсковую Чорноморскую Свято-Троицкую походную церковь... с прошлого 1790 г... разнымъ вещамъ... утваремъ церковнымъ... учинена дня 5 1793 года).

Тр. XII Арх. С. в Харьковѣ 1902 г, т. III. ст. 85.

Для орнамента ковра тут, як характерні ознаки—квіти, на однакім загальнім полі, а для килима—смуги.

Отже ясно, що різниця в назвах була, але потім стерлась і священик чи ризничий, які робили опис, могли й не звернути на неї уваги.

В описах майна де-яких церков особливо чітко видно різницю між коврами й килимами. Наприклад, в описові з Пісчаного, Золотоноського повіту, 1827 року, описані коврі й килими під рубрикою «коври», але схарактеризовані різно: 1) «коверъ по черному полю съ разными цвѣтами тканый» 4,5 × 2,5 арш. 2) «коверъ тожъ по черному полю съ разными цвѣтами тканый» 3 × 2,5 арш. 3) «килимъ тканый разноцвѣтными полосами» 5,5 × 2 арш. 4) «килимъ тканый разноцвѣтными полосами» 3,5 × 1,5 арш. 5) «килимъ тканый разноцвѣтными полосами» 4 × 1 арш. 6) «килимъ тканый разноцвѣтными полосами» 3 × 1,5 арш. 7) «килимъ тканый разноцвѣтными полосами» 3 × 1,5 арш., і лише останній килим (запис зроблено пізніше) має такі-ж ознаки, як ковер: 8) «килимъ по бѣлому полю съ разными цвѣтами», 3,5 × 2 арш.

Тут для коврів характерні квіти, а для килимів «разноцвѣтные полосы», а також і розмір: в коврах від 1,2 до 1,8; для килимів від 2 до 4 (2,2; 2,33; 2,75; 4)... «книга данная... золотонош. повѣта мѣстечка Пѣщаной въ Троицкую церковъ.... для вписывания... всего церковного имущества... декабря 31 дня 1827 года. (Муз. рукопис, № 158, лист 23 і звор.).

Той же характер має і визначення коврів та килимів у описові Троїцької церкви м. Яготина, Пирятинського повіту 1828 року, де під заголовком «коври и килими» описано 10 коврів і 2 килими. Обидва килими описані цілком однаково: «килимъ полосный разныхъ цвѣтовъ въ длину три аршина въ ширину одинъ аршинъ двѣ четверти».

1. Килим 1803 року. Із збірки Всеукр. Істор. Музею ім. Т. Шевченка в Київі.
Tapis (kylym) 1803. Collection du Musée Historique Ucraïnien à Kyïv.

2. Шматок килима 1806 р. № 20984. Із збірки Всеукр. Істор. Музею ім. Т. Шевченка в Київі.
Un morceau du tapis kylym) 1806. № 20984. Collection du Musée Historique Ucraïnien à Kyïv.

(Опись церкви Святотроицкой Полтавской губерніи и епархіи повѣта пирятинскаго въ мѣстечкѣ Яготинъ... 1828 года, лист 49 зв.). Маємо й найстарші звістки про виробництво коврів: у Марії Голштанської був 1588 року «Юрко коверникъ, невольник... Федір коверник, невольник, которого де мні пані Миколаєва Валчковая приказала». [17]).

XVII ст. повне відомостей про коври на Україні, переважно східні. Акад. М. Грушевський дає перелік різних турецьких коврів, що їх одержували з Турції великі Львівські купці й переправляли далі до Торуня й Гданську [18]). Опис майна князя Януша Острозького в Дубні р. 1618 доводить докладно, що численні коври його були майже всі східні: три «коверці» золотом ткані, 15 шовкових більших, 38 менших, ковріе «адзямських» 80, лямпартових 13 і т. ин. [19]). Особливо цікаву картину багатства й різноманітности східніх килимів, що були в ужитку на Україні, дають описи майна Львівського братства 1620—37 р.р. Єпископ Володимирський Іоан Мороховський 1631 р. в заповіті, між иншим, залишає: «коберцовъ аджамскихъ с перскими всих дванадцать: перскихъ три пану Заневичови и килимовъ перскихъ два и шпалера старая; пану Стефанови Китайчичови перских два; два аджамских лязуровых при иншом обитю церковъкомъ не порушно в церкви соборной Володимерской быти маютъ; зеленый и червоный аджамъские два пану Стефанови Миколаєвъскому; старыхъ червоныхъ аджамских два, которых завже заживаю, архидияконови, третий такий же отцу протопопи Володимерскому. Простые коберцы подѣлить межи слуги, челяд; толко одинъ лѣпший и болший до образу Пречистое зоставити» [20]). У архімандрита жидичинського було пограбовано 1632 року «коберцовъ адземскихъ чотыри, за золотых сто шестьдесят, килимов турецких чотыри за золотых шестьдесят» [21]). У Володимирського плебана 1654 року пограбовано: «килим турецъкий оденъ, а два килима роботы володавъское, коштуючое золотых тридцет три» [22]). Східні коври мали значну цінність і не дивно, що власники ковріе у своїх скаргах завжди підкреслювали, що пограбовано в них коври саме східнього виробу.

Значно рідше, порівнюючи з східніми коврами, здибаються вказівки на західньо-европейські: у єпископа Володимирського 1631 р., як ми бачили, поруч з 12 перськими й адзямськими коврами й 2 килимами була лише одна «шпалера», про яку можна говорити, як західньо-европейську. Серед колосальної кількости ковріе і килимів, що були 1682 року в гетьмана Самойловича, який мав біля 70 самих турецьких ковріе і килимів, зазначено лише 5 волосних та 1 польський килим. (Рус. іст. бібл.).

Звичайною назвою для ковріе і килимів місцевого виробу прийдеться визнати слово «простой», «простої роботи». Наприклад, в інвентарі майна Львівського письменника Зіморовича 1676 р. перераховано: «kilimów tureckich trzy sztuki, Kobierców starych osm, kilimów prostych dwie sztuki, kilim stary» [23]).

Прямі вказівки на коври й килими місцевого виробництва здибаються дуже рідко, й мають назву то ковріе «здѣшняго дѣла», то «литовских» «черкаских». Так, в інвентарі (сгеладському 1685 р.) посагу Параскеви

Іванівни Самойлович, що дав за нею гетьман Іван Самойлович, коли віддавав її за боярина Федора Петровича Шереметева, занотовано поруч з 9 килимами перськими, 10 середніми «не самоотборными» коврами також «коверъ здѣшняго дѣла»[24]). Серед коврів і килимів Самойловича, про які ми вже згадували вище, було «два ковра литовских», «половочной килимъ литовской», «на столѣ килимъ литовской», «коверъ великой литовского дѣла»[25]). У Слобожанського генерал-майора Шидловського на початку XVIII ст. було поруч з перськими і турецькими килимами також де-кілька килимів черкаської роботи, між якими був «килим взорчастий черкаський». У полковника Шидловського було «2 килими полосатих, 8 коврів різних рук, в тім числі один перський, а останній черкаської роботи та ще два килими: один перський, а другий черкаської роботи»[26]). Пізніш у XVIII ст. здибаємо й термін «украинскій»: в описи майна Стародубівського міщанина 1719 року, поруч з суконним білим килимом і 2 иншими килимами, зазначено також «килимъ простый украинскій 1»[27]).

Можливо різно розуміти вираз «простой», що його часто вживається по описах майна для коврів і килимів місцевої роботи: цим словом могли зазначати прості селянські вироби, могли лише підкреслювати, що ці коври не закордонної роботи. У всякому разі, треба на підставі цього виразу визнати, що в очах населення місцеві килими вважались менш цінними, ніж закордонні. Єпископ Володимирський в заповіті 1631 року, перерахувавши точно всі перські й адземські коври й килими та призначивши їх поважним особам, «простые коберцы» місцевої роботи заповідає «подѣлити межи слуги челяд», не зазначивши навіть кількости й тільки «одинъ лѣпший и болший до образу Пречистое зоставити». (Арх. Ю. З. Р. ч. I т. VI стор. 629).

У тих випадках, на жаль, рідких, коли ті «прості» коври описується докладніше, видко, що «простыми» называлося коври з досить складним і цікавим орнаментом, наприклад, в описові Софійського собору 1836 року.

Ковры простые Софіевские.

1) № 8. «Старый коверъ простой по бѣлой землѣ, на немъ изрѣдка вытканы разносортные цвѣты». 3 ар. 7 вр. × 2 ар. 7 вр.

2) № 9. «Старый небольшой коверъ по бѣлой землѣ, простой работы, на немъ вытканы цвѣты съ птичками съ узенькою на концѣ по синему полю каймою». 3 ар. × $2^1/_4$ ар.

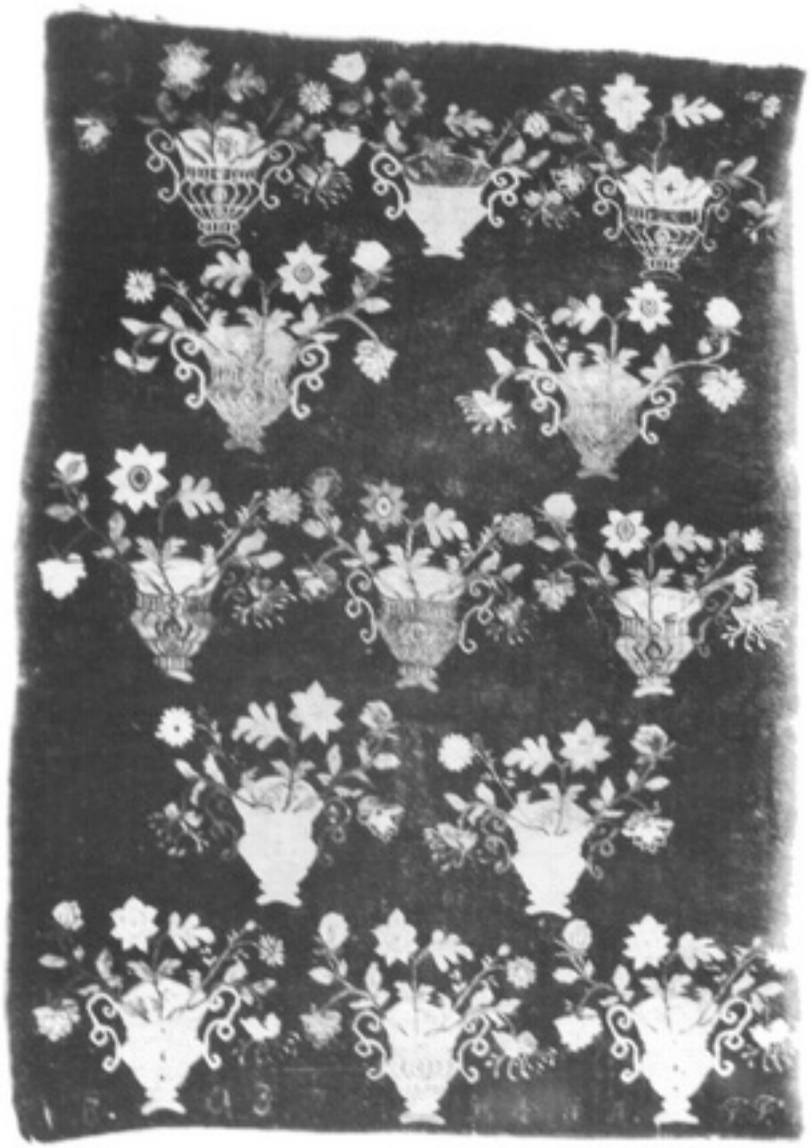
Опись ризницы Киевского Соф. Собора 1836 г., ар. 123 об. и 124.

3) № 16. «Старый ветхій простой коверъ по голубому полю съ особой каймою, который не употребляется». 5 ар. 1 вр. × 1 ар. 13 вр.

4) № 20. «Простой небольшой коверъ по голубой землѣ с особою каймою, въ срединѣ коего по черной землѣ кругъ с разными цвѣтами» 2 ар. 5 вр. × 2 ар.

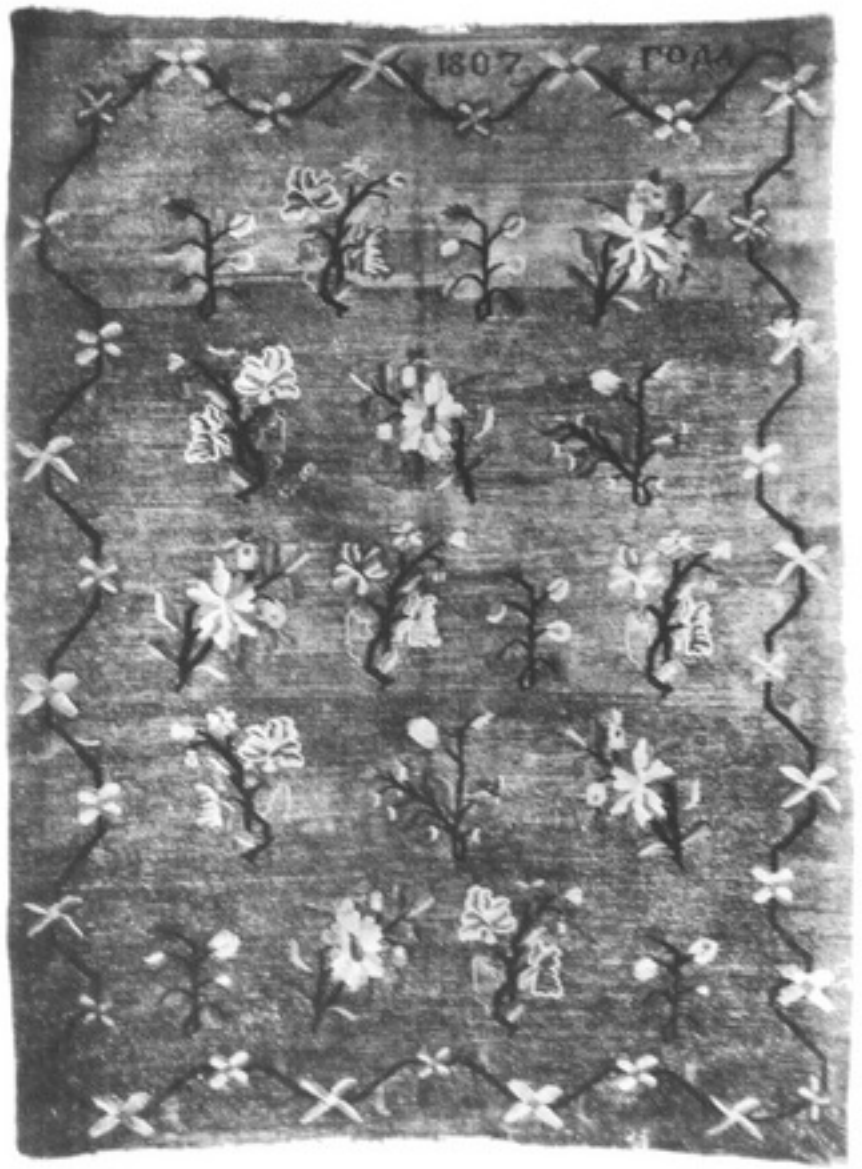
5) № 21. «Узенькій простой коврикъ по желтой землѣ с особою каймою». $2^1/_2$ ар. × 1 ар. 1 вр.

Опись Соф. Собора 1836 г., ibidem, арк. 125.



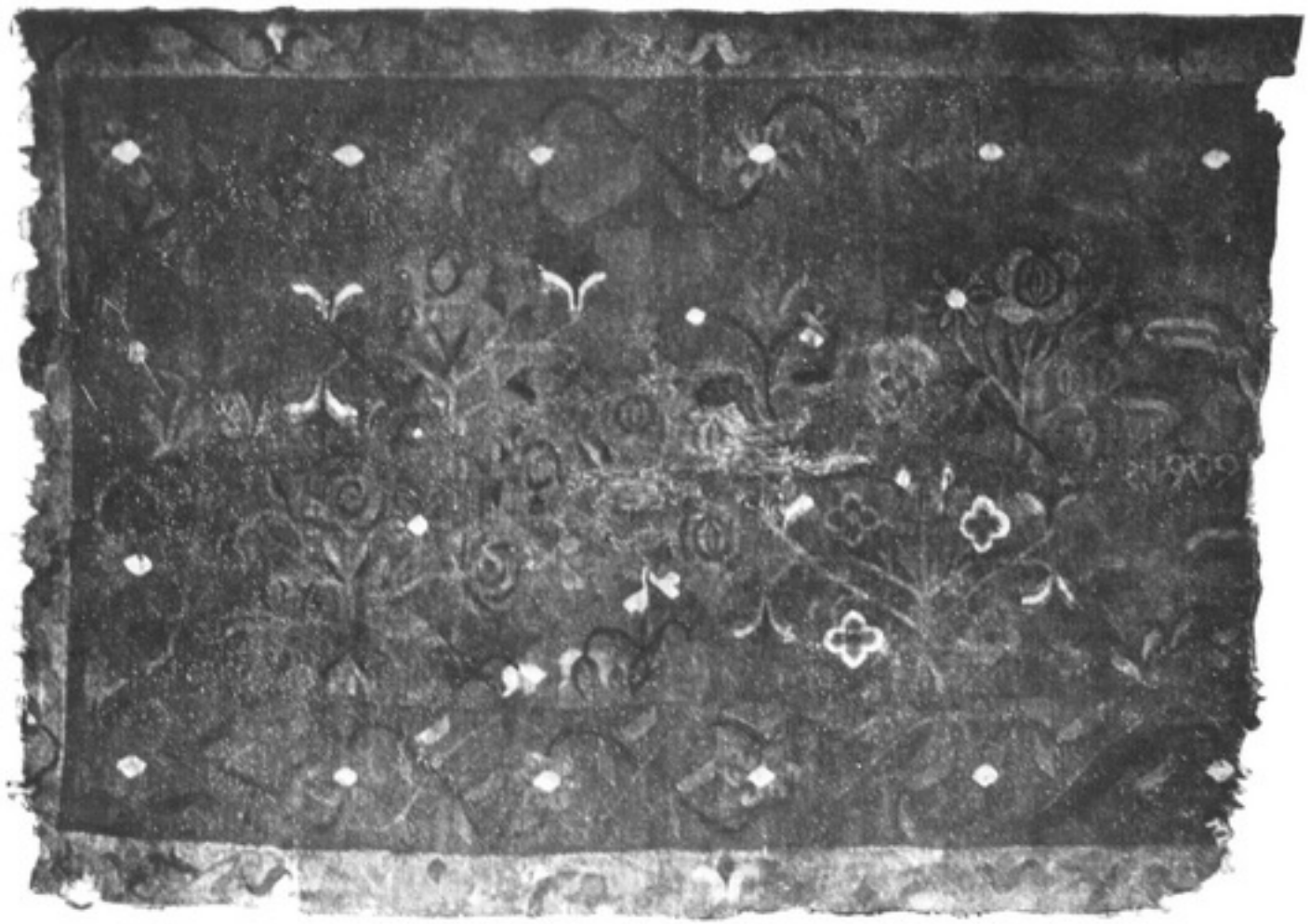
I. **Килим 1803 року. № 19080. Із збірки Всеукр. Істор. Музею ім. Т. Шевченка в Київі.**

Tapis (kylym) 1803. № 19080. Collection du Musée Historique Ucraïnien à Kyïv



Килим 1807 року № 23436. Із збірки Всеукр. Істор. Музею ім. Т. Шевченка в Київі.

Tapis (kylym) 1807 № 23436. Collection du Musée Historique Ucraïnien à Kyïv



Килим 1809 р. № 21066. Із збірки Всеукр. Істор. Музею ім. Т. Шевченка в Київі.
Tapis (kylym) 1809. № 21066. Collection du Musée Historique Ucraïnien à Kyïv.

1. Килим 1822 року № 23051. Із збірки Всеукр. Істор. Музею в Київі.

Tapis (kylym) 1822. № 23051. Collection du Musée Historique Ucraïnien à Kyïv

2. Килим 1819 року № 20931. Із збірки Всеукр. Істор. Музею в Київі.

Tapis (kylym) 1819. № 20931. Collection du Musée Historique Ucraïnien à Kyïv.

Це звичайно ніяк не зменшує їхнього ні наукового, ні художнього інтересу. Не кажучи вже про те, що самі прості селянські килими мають часом велику наукову цінність, як матеріял етнологічний, але майстерні коврів і килимів, що були по різних місцевих панських маєтках, могли виробляти речі високої технічної й художньої вартости. Вказівки на ці панські майстерні цінні, між иншим, ще й тим, що дають де-який, правда дуже незначний, матеріял для історії художніх і технічних впливів на український ковер.

Підрахуємо головніші вказівки на Правобережжі й Лівобережжі. У половині XVII ст. гетьман Станіслав Конецпольський закладає фабрику шовкових тканин, макатів і коврів у Бродах [28]). У цьому-ж столітті існувала фабрика коврова в Сохачові [29]). На думку Швейковського в Львові, Корінфський, можливо, виробляв коври, ткані золотом і сріблом [30]). У XVIII ст. значна фабрика коврів була в Янушполі на Поділлі, закладена маткою судді Северина Бунари. У своїх мемуарах Бунара згадує, як він офірував 1787 року королеві Станіславові Августу ковер, зроблений на цій фабриці коберником Опанасом, про що було зазначено в написі, витканому на коврі: «Opanac fecit w Ianusrpolu». Король дав майстреві медаль з написом: «labori et diligentiae». Цю фабрику 1791 року оглядав Косцюшко, який замовив ковра, сам вибрав колір, а автор мемуарів відрисував взір [31]). За иншими відомостями, ця фабрика Бунари була не в Янушполі, а в Лабуні [32]). На Волині, в Горохові, виробляли гобелени, принаймні, в приватних руках є гобелени з написом «Horochów» [33]). На початку XIX ст. Вацлав Ржевуський, відомий аматор східніх речей і східнього побуту, заклав у своїх маєтках Саврані й Байбузовці майстерні килимів за східніми зразками [34]). За перськими зразками робили коври в панщині в Абрамовича на Поділлі. Абрамович вивіз фахівця перса й ця фабрика випускала що-року по кілька десятків коврів; існувала вона до 1863 року [35]). Серед коврових фабрик-майстерень Правобережжя треба згадати нарешті майстерню в м. Шполі генеральші Скородум, де, між иншим, наглядачка за майстернею відзначилась свого часу жорстоким поводженням з робітницями [36]).

Коли зробити підсумок тому, що дають ці звістки про панські майстерні на Правобережжі, то стане очевидною перевага східніх впливів, перевага інтересу до виробів стилю східніх коврів, при чім Абрамович, як ми бачили, не спинився перед тим, щоб вивезти до себе в маєток фахівця перса для роботи. Про вироби в стилі західніх гобеленів є тільки неясна вказівка про майстерню в Горохові.

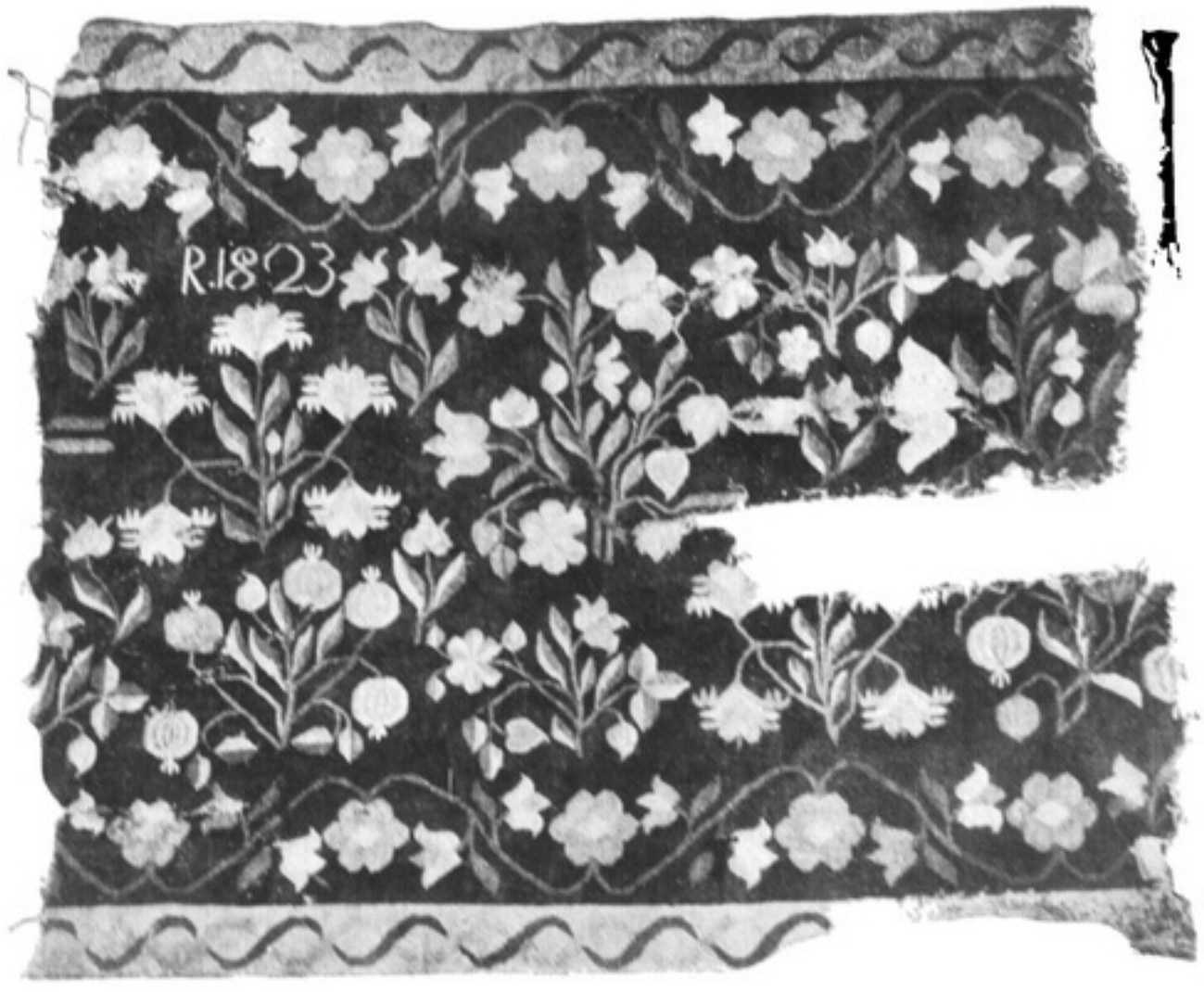
Нарешті, на початку XX ст., на Правобережжі, на Київщині було засновано декілька панських майстерень, що зараз вже не існують: в м. Зозові — Гудім-Левкович — вишитих коврів і В. П. Ханенко в Еленковці — тканих коврів та инших тканин.

Про панські коврові майстерні Лівобережжя в XVIII — XIX ст. маємо численніші відомості. У щоденнику Марковича зустрічаємо цілу низку згадок про коберників та коберниць, що працювали для нього по Чернігівських його маєтках. Під 31 січня 1730 року Маркович згадує, що його дружина дала

коберникові (мабуть за роботу) «барму зімнюю, кожухъ сѣрий и рубль» [37]). Під 20 Липня 1738 р. читаємо, що пішла з Сваркова «дѣвчина коберничка» [38]). 5-го лютого 1740 року Маркович привіз до Глухова із свойого маєтку Кривої Руди, поруч з иншими виробами — сукном, запасками, мухояром, також «килимов локот 15» [39]). 13-го січня 1739 р. привезено з Сухоробовки матеріял на килими: «вовни ярачой чорной рун 50, ягнячой бѣлой 20, мотков на коверцѣ 7...» [40]) Марковичеві, очевидно, бракувало коберників, або вони не досить добре робили, принаймні, він замовляв килими й на стороні: 1 березня 1743 р. «уговорена жена дяка Курковского Наталія дѣлать два килимы до новых наших свѣтлицъ и дано й на харчъ полчвертки проса, полторы чвертки жита, да за цвѣты до прежде здѣланного килима велѣли ей заплатить 24 к. шинкарю Курковскому» [41]).

Ці записи, як бачимо, цікаві подробицями, що з'ясовують умови роботи ковpів на замовлення. На жаль, ці записи нічого не говорять про орнамент килимів, коли не рахувати досить неясної фрази про те, що було заплачено коберниці «за цвѣты до прежде здѣланного килима». За словами графіні Е. М. Румянцевої в Батурині р. 1766 на суконній фабриці робили, між иншим, і коври [42]). Із записок Гуна довідуємось, що в с. Черняхівці,— маєтку Розумовського, була коврова фабрика, де ткали коврики для стільців [43]). Той-же автор говорить про коврову фабрику в маєтку Томари—Томарівці; шерсть для цієї фабрики доставляли з 500 овець, що їх спеціяльно для цього тримали в маєтку [44]). Князь Долгоруків р. 1817 теж згадує про коврову й суконну фабрику графа П. К. Розумовського, лише не каже, в якім саме селі вона була. При ній тримали шпанських овець [45]). На початку XIX ст. тримав коверниць пан П. І. Булюбаш в с. Гриньках на Полтавщині [46]). Мали коврову майстерню Капністи в с. Михайлівці, Лебединського повіту, на Харківщині. Теж десь на Харківщині була фабрика коврова Н. Н. Надаржинської. Згадки, про три коври цієї фабрики з двома иншими харківськими зустрічаємо в описові церковних речей Грузінського собору графа Аракчеєва 1829 року. Зазначено, що вони зроблені «на фабрике Слободско-Украинской помѣщицы Настасіи Никол. Надаржинской». В загальних рисах описано й орнамент їхній [47]). Харківська губерня вславилась на початку XIX ст. своїми ковровими фабриками. Кореспондент «Сѣверной Почты» — офіціоза, що до промисловости в тодішній Росії 1-го травня 1812 року пише, між иншим, що «слободско-украинская губернія... изобильна фабриками коверными, выделывающими во множествѣ ковры косматые, на покрышку саней большею частью употребляемые. Ковры или совершенно отличны отъ тѣхъ, кои дѣлаются в Москвѣ у Андреева... по образцу азіятскихъ дѣлаемые имѣютъ одну сторону косматую... они не ткутся, а только простая волнистая шерсть, так сказать, навязывается клочками на нитяную основу, натянутую на вертикальныхъ станках...» Далі кореспондент порівнює їх із шпалерами петербурзької мануфактури й смоленські з харківськими й каже, що коли «на первыхъ изображаются историческія картины и даже портреты», то «на послѣднихъ ткутся токмо нѣкоторые узоры и простые арабески» [48]).

Килим 1822 року № 7636. Із збірки Всеукр. Істор. Музею в Київі.
Tapis (kylym) 1822. № 7636. Collection du Musée Historique Ukraïnien à Kyïv



Килим 1823 р. № 21067. Із зібрки Всеукр. Істор. Музею ім. Т. Шевченка в Київі.
Tapis (kylym) 1823. № 21067. Collection du Musée Historique Ucraïnien à Kyïv.

У графа Гр. Гр. Кушелева на Чернігівщині (десь у Хмельнику, чи в Острі) була фабрика коврова, де, між иншим, робили коври на зразок гобеленів з виображенням пейзажів.

1836 року на суконних фабриках князя Юсупова та инших дідичів у Прилуцькому повіті ткали також і двобічні килими [49]). 1837 року на сільсько-господарській виставці виставлено килими фабрики Е. Кулябкиної з Лубенщини, гр. Васильчикової — вузький килим «на манер англійский», з фабрики А. Попова, Полтавського повіту, килим «на манер персидский», а також килими фабрик ковровых Е. Ріттер, О. Миницького та Галаганової, що виставила килим «пристрижной» [50]). М. Арандаренко, в «Записках о Полтавской губерніи», з численних коврових майстерень, що були за його часів на Полтавщині, зазначає лише килимарську фабрику Масолової в Новоселівці, Полтавського повіту; в Лохвицькиму повіті в Худоліївці, в Бербенцях та Савицького в Луговинах [51]); у Роменському повіті — у Новицької в Слобідці. У нього чимало даних про овцеводство, добування червяця й вайди.

Коврова майстерня була в Сараштова, на Полтавщині (Кричев.), в селі Малютинці, на Полтавщині, в Селецької, в Роменському повіті в Мазаренки. Остання робила коври на вивіз до Москви. У Золотоноському повіті, як оповідають селяни, за панщини мали майстерні коврові в Келеберді—Каневські, в Прохорівці—Максимовичі й у с. Шушках—Деркачі. Максимович продав за 300 карбованців прекрасного коберника козакові Голянові й потім платив йому гроші за роблення килимів.

Окрім панських майстерень було чимало манастирських і серед народа, як на Правобережжі, так і на Лівобережжі, як по селах, так і по великих містах. З останніх Харків і Київ найвідоміші виробами, переважно коців. У Харкові й досі залишилася Коцарська вулиця. Виробництво там відоме ще в XVIII ст., коли Харкову були спроби замовлень навіть із придворних конюшень, а в першій половині XIX ст. вироблялось що-року до 25 коців; Київські цехові книги ткацького цеху виразно свідчать, що й у Київі були десятки майстрів і майстрих, які брали до себе в науку місцевих київських міщан і селян з провінції (Цехова книга).

У XVIII ст. в Корцю на Волині виробляли коци «бурки й коці».

У Софійському Соборі р. 1836 був ковер київської роботи: «старый коверъ по желтому полю к і е в с к о й р а б о т ы, по коемъ вытканы разные цветы». Розм. 5 арш. на 3 арш. (Опись ризницы Кіево-Софіевскаго Собора 1836 г. арк. 124 об. № 14).

III.

Датовані килими Всеукраїнського Історичного Музею ім. Т. Шевченка у Київі.

З датованих килимів Всеукраїнського Історичного Музею можна назвати такі:

№ 23685 — 1782 р. Табл. I та II.

Основа нитяна. Нитка зсукана вдвоє. На боках, а почасти й у середині по 2 нитки відразу. На 10 снт. 27 — 30 ниток основи.

Піткання вовняне. Техніка двобічна. Сполучення ниток різного кольору дірчате, почасти зубчасте. Тчеться нитками в 2 нитки.

Орнамент. Гарний зразок пасастого килима без загального тла. В ширших пасах по три складних геометричних елементи. Кожного елемента закомпановано засобом концентричним, якому відповідають і фарби.

Кайма в два тони — синій та зеленкуватий у три ряди геометричних елементів. Середній складено з більших елементів, сполучених поміж собою.

Колір синій, зеленкуватий, рожевий, цегляно-червоний, жовтий, брунатний та білий.

Стиль. Збережено принципа пасастости, почасти концентричности розпологу кольорів.

Дата. В центрі килима, в середині центрального геометричного елемента, на синьому полі білим: «1782».

№ 5131 — 1801 р. Табл. III.

Матеріял і техніка. Основа вовняна, нитка зсукана вдвоє (з світло-сірою й темно-сірою), на боках дві нитки. На 10 снт. 30 — 33 нитки. Піткання вовняне, у дві нитки. Тчеться одразу, але по де-яких місцях — в одну. Техніка двобічна, сполучення зубчасте.

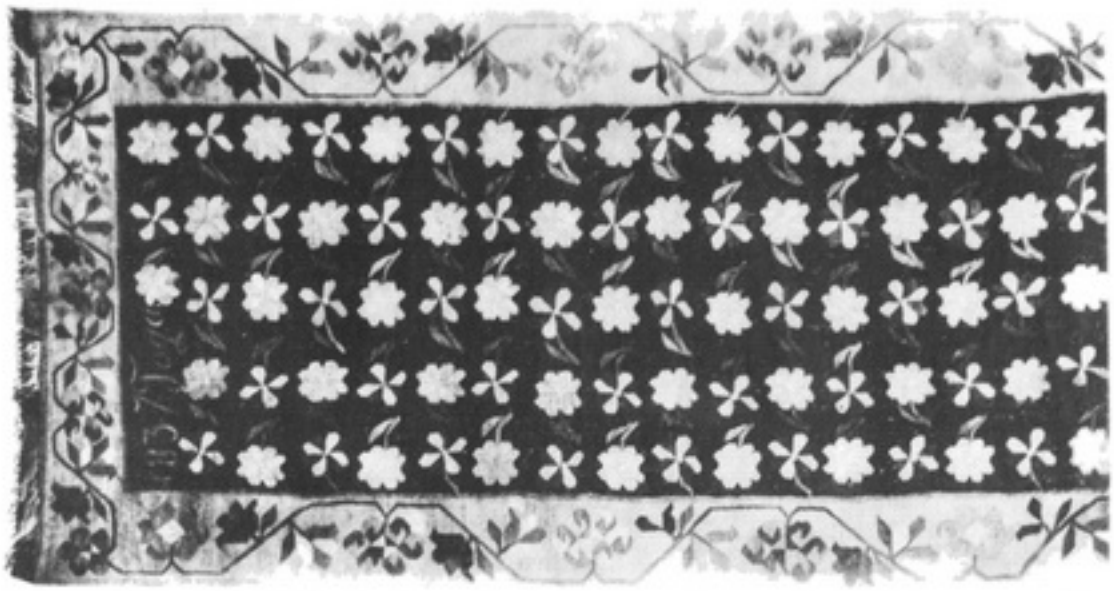
Орнамент. В один ряд вазони з деревами; на гилках великі бліклі квіти; одне дерево без вазона; на зрубанім верху двоголовий орел. Кайма брунатна, по ній безконечником квіти.

1. Килим 1827 р. № 16559. Із збірки Всеукр. Істор. Музею ім. Т. Шевченка в Київі.

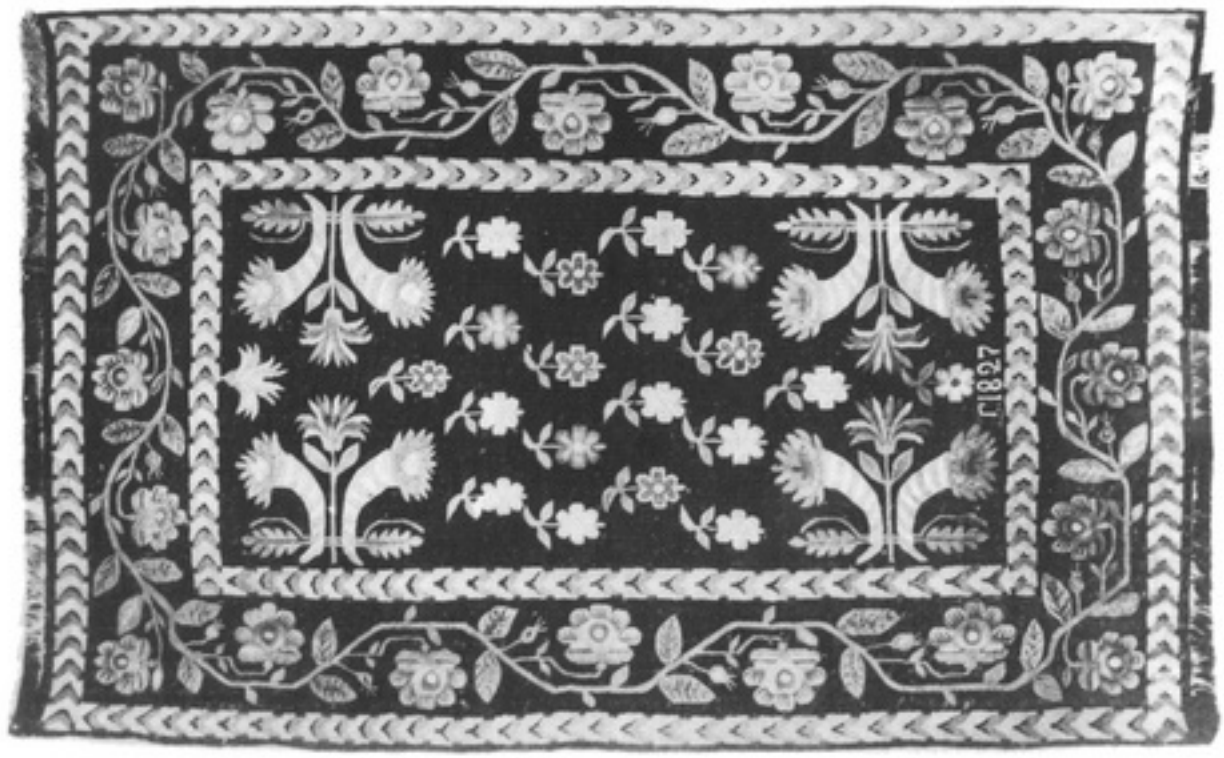
Tapis (kylym) 1827. № 16559. Collection du Musée Historique Ucraïnien à Kyïv.

2. Килим 1827 р. № 16558. Із збірки Всеукр. Істор. Музею ім. Т. Шевченка в Київі.

Tapis (kylym) 1827. № 16558. Collection du Musée Historique Ukraïnien à Kyïv.



1. **Килим 1837 р. № 16539. Із збірки Всеукр. Істор. Музею ім. Т. Шевченка в Київі.**
Tapis (kylym) 1837. № 16539. Collection du Musée Historique Ucraïnien à Kyïv.



Килим 1827 р. № 487. Із збірки Всеукр. Істор. Музею ім. Т. Шевченка в Київі.
Tapis (kylym) 1827. № 487. Collection du Musée Historique Ucraïnien à Kyïv.

Кольорі. Рожеві, червоні, зелені, сині, брунатні (двох відтінків), жовті, білі, чорні.

Стиль плоскісний. Контурність, як у де-яких деревах, так і в квітах каймн. Особливо квіти обведені широким контуром, а середини заповнені одною фарбою, в центрі постать орла сильветна, але взята в муружчатий тон по червоному зеленкувато — синій. Лінії не переплітаються. Квіти вазонів великі, розбито на площі, з них де-які теж обведено контуром.

Напис: «года 1801 юнѧ ХКRІ»

Розмір: середини не хватає.

№ 19080 — 1803 р. Табл. V, 1.

Матеріял і техніка. Основа нитяна, зсукана з 2 та 3 ниток. По одній нитці, а на кінцях по дві. Піткания вовняне по одній нитці. Техніка двобічна. Бахрома — основа. На 10 сит. 37 — 41. Сполучення зубчастого типу.

Орнамент. П'ять рядів вазонів з букетами по три й два в перемежку в кожному ряді. Вазони й букети формою однакові, лише букети повернені не однаково — в цьому ряді — в один бік, в тому — в инший. Каймн немає, замість неї пружок 1 — 1,5 сит. завширшки. Horror vacu немає — великі прогалини.

Трактовка рослин змішана. З одного боку по де-яких місцях бачимо пережитки — заповнення площі певним кольором, а з другого — бажання передати природу (жилки на листочках, тінь на квітці, тримірність, опуклість і обшир вазона). Останнє правда зроблено тільки вгорі, можливо з бажанням передати гру кольорів рослин не лише на чорному тлі загального поля, але й на світлому тлі вазона. Вазони з ручками, штучно загнутими, з рисочками, які мають на меті передати округлість форм. Вазони в кожному ряді инших кольорів; по тих рядах, де три вазони, — бічні однакові.

Кольорі. Тло чорне, по де-яких місцях брунатні прожилки.

Напис: унизу, майже на всю широчінь, червоною вовною по чорному виткано: «1803 Го ДА. ФА. Г. Г.»

№...— 1803 р. Табл. IV, 1.

Матеріял і техніка. Основа вовняна. Зсукано вкупі білу й сіру нитку. На боках ця подвійна нитка зсукана вдвоє. На 10 сит.—37 — 45 ниток. Піткання вовняне. Спосіб сполучення ниток різних кольорів — рубчастий. Техніка однобічна (з другого боку ясно видко рубці). Окрім того деякі площі одного кольору вишито сіткою (по синьому й чорному — жовтим).

Орнамент. По жовтому тлі великі букети квітів. Між ними короткі квіти. Обрамлення — безконечник з великих квітів.

Низ — довгий бік.

Кольорі. Зелений, синій і червоний різних відтінків, потім жовтий, брунатний, білий.

Стиль плоскісний. Де-які лінії — паростки пересікаються.

Напис. Унизу праворуч червоним по жовтому «1803 Д».

№ 20984 — 1806 р. Табл. IV, 2.

Матеріял і техніка. Основа нитяна. Нитка зсучена вдвоє; на боках по дві нитки. На 10 снт. 34 — 36. Піткання вовняне, тчеться одразу дві нитки, сполучення зубчасте.

Орнамент. На жовтому тлі два великих вазони з деревами. Кайма — між двома синіми пасмами — городина різних кольорів.

Стиль плоскісний. Трактовка рослин, за невеликим винятком, концентрично ступінчаста. Почасти збережено контурність (праве дерево з квітами обведено синім; центр. верх.— зелено-жовтявим). Правий вазон зроблено в зворотній перспективі, лівий сильветно.

Кольорі. Червоні, цегляно-червоні, рожеві, жовто-зеленкуваті й сині.

Напис. У лівому куті вгорі, на жовтому тлі синім «да 1806».

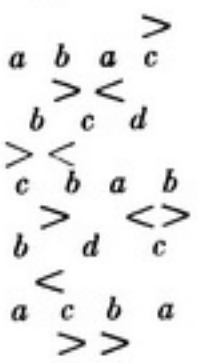
Розмір: лише частина килима.

№ 23436 — 1807 р. Табл. V, 2.

Матеріял і техніка. Основа нитяна. Нитка зсукана вдвоє, через одну нитку, по краях через дві. Піткання вовняне по одній нитці. Техніка двобічна. Сполучення зубчасте.

На 10 снт. 35—38 ниток.

Орнамент.— По сірому, різних відтінків, полі — п'ять рядків букетів у перемежку по 3 — 4 в кожному. Позначимо букети літерами в тім порядку, як вони йдуть, починаючи з лівого верхнього кута:



Тут елементи «*a*» й «*d*» повернені всюди однаково, а елементи «*b*» й «*c*» в кожному ряді міняють свою позицію, повертаючись то праворуч то ліворуч.

Замість кайми — обрамлення — безконечна кривуляста чорна смуга, до якої досить механічно начеплені зірки — чотиролисники й окремі листочки. Заповнення площі — досить вільне; немає — horror vacui.

Трактовка змішана. 1) Лист — або в один — світло, або темно-зелений, або в два — синій + жовтий; 2) круглі бульбони в ободку або теж по половині; 3) великі квіти в оборки, контур і прожилки одного тону, а площа заповнена пишним однаковим, а иноді схожа й на реалістичну світотінь з м'якими переходами від слабких до сильних відтінків того-ж самого тону.

Кольорі вилиняли й трудно їх зрозуміти. В'яже все чорний тон. Різні відтінки кайми й ліній букетів — жовтого, рожевого, синього, зеленого. можливо, оранжевого.

Напис: Чорною вовною на сірому «1807 года».

1. **Килим 1835** року **№ 2747**. Із збірки Всеукр. Істор. Музею в Київі.

Tapis (kylym) **1835**. **№ 2747**. Collection du Musée Historique Ucraïnien à Kyïv.

2. **Килим 1828** року **№ 24664**. Із збірки Всеукр. Істор. Музею в Київі.

Tapis (kylym) **1828**. **№ 24664**. Collection du Musee Historique Ucraïnien à Kyïv.

№ 21066 — 1809 р. (Київщина) Табл. VI.

Матеріял і техніка. Основа вовняна: зсукані разом вперемежку біла й чорна, або й дві білі нитки, а внизу (по орнаменту килима) лише дві білі нитки. Кількість ниток на 10 сит. — 35. Піткання — вовна: пропускається одразу по дві нитки. На місцях сполучення ниток двох різних фарб — дірочки продовгасті. Техніка двобічна.

Орнамент. На сірому полі в два ряди букети червоних квітів у шаховому порядкові: в нижньому ряді букети більші з бантами. Внизу між великими букетами ще маленькі букети. Кайми дві вкупі займають таку-ж просторінь, як і головне поле килима. Внутрішня кайма ширша, жовта з орнаментом — сіра винда переплітається з зеленою гилкою; — разом це вісімки, а на їхнім сполученні вміщено розетки червоні з білими центрами. Зовнішня кайма — безконечником тягнуться квітки.

Кольорі. Червоний, синій, жовтий, сірий, зелений, білий, рожевий, жовтяво-зеленкуватий.

Трактовка. Середина й внутрішня кайма з нахилом до реалізму; гилки переплітаються. Зовнішня кайма — плоскісна.

Напис. У правій частині, на грані з одірваним, жовто-зеленкуватою вовною на брунатному тлі: «R 1809».

№ 20931 — 1819 р. Табл. VII, 1.

Матеріял і техніка. Основа нитяна; нитка зсукана втроє. 27 — 29 ниток на 10 сит.

Піткання — вовна.

Техніка двобічна. Сполучення ниток різних кольорів зубчасте. Основа закінчується бахромою.

Орнамент. Поле чорне різних відтінків. У центрі, в вінку, кошик з квітами й двома птахами, що тримають віночок з написом «1819». Обабіч по два букети з бантами й без бантів. Угорі й унизу по два ряди букетів і два кошики з квітами. Кайма такого-ж кольору, як і поле; квіти безконечником; в кутах безконечник переривається квіткою, стилізованою як шостикутня розетка.

Кольорі зблідлі: синій, блакитний, зелений, жовтий, палевий й инші.

Трактовка плоскісна, але з ухилом до реалізму.

Стан. Нижня кайма одірвана.

Напис: У центрі килима, в вінку, на кошикові, на білому полі чорним виткано «1819».

№ 23051 — 1822 р. Табл. VII, 2.

Матеріял і техніка. Основа вовняна; нитка жовта, зсукана вдвоє. Піткання вовняне. Техніка однобічна, коцова, стрижена. Ряди вузлів ворсових ниток подвійних чергуються з двома нитками звичайного піткання. Височінь ворси прибл. 5 — 6 м.м.; довжина нитки ворсової повністю — 4 сит. Ворса глянсувата.

Орнамент. Середина: поле зелене різних відтінків. Посередині в чотирикутнику двоголовий орел. Угорі та внизу по два орли й инші орнаментальні елементи — концентричні ромби, квіти. Кайми дві — внутрішня вужча, жовтого тла — елементи орнаментальні мають форму латинського «S». Кайма зовнішня — перські стручки на брунатному тлі.

Кольорі. Линялі. Домінують — жовто-брунатні на зеленому тлі. Далі — жовтий, білий, блакитний, синій.

Трактовка плоскісна.

Стан. Середина зіпсута.

Напис складається з двох частин: вгорі посередині — білим по синє-зеленому виткано «1822 Года»; внизу — «Николая Модакова».

№ 7636 — 1822 р. Табл. VIII.

(Поділля). Типовий Правобережний килим.

Матеріял і техніка. Основа вовняна. Нитка зсукана вдвоє. Через різні перемежки (6, 10 й инш.) ниток ідуть дві нитки зсукані вкупі. На кінці дві подвійні нитки зсукані. На 10 снт. 30 — 27 ниток.

Піткання — вовна; нитки одинарні ведуться по 2, а иноді одразу по 3. Техніка однобічна; спосіб сполучення рубчастий; на звороті — на місці сполучення піткання нитки двох різних кольорів сплітаються так, що нитка одного кольору заходить у площу взору другого. Виникає рубець (з ниток двох кольорів) поперек піткання. Поруч з цим нитки иноді заплітають нитку основи на місті стику в перемежку нитками обох кольорів.

Орнамент. На довгім боці два великих вазони в перемежку з деревами й окремими квітами. Кайма вузька, чорна, з переплетеною змійкою двома безконечними биндами — синьою й рожевою.

Трактовка змішана: переважно стара — сполучення тонів, хоча є й на великих листах прожилки. Вазони сині з маленькою ручкою, зеленим піддоном й рожевими вінцями, а на їхнім тлі стебла рослин; світлі плями квітів розміщені симетрично, верхні підняті чашечками догори, нижні спущені додолу, стебла й листя не покривають одне одного. Дерево з корінням схематичне. Квіти, окрім спущеного нижнього ряду, теж підняті догори. Листя малі в два тони — зелені й сині. На великих листах прожилки рожеві або чорні.

Кольорі: жовті, чорні, ясно-брунатні, рожеві, сині, зелені й білі. Поле жовте.

Напис: угорі, праворуч темно-брунатним по жовтому «1822».

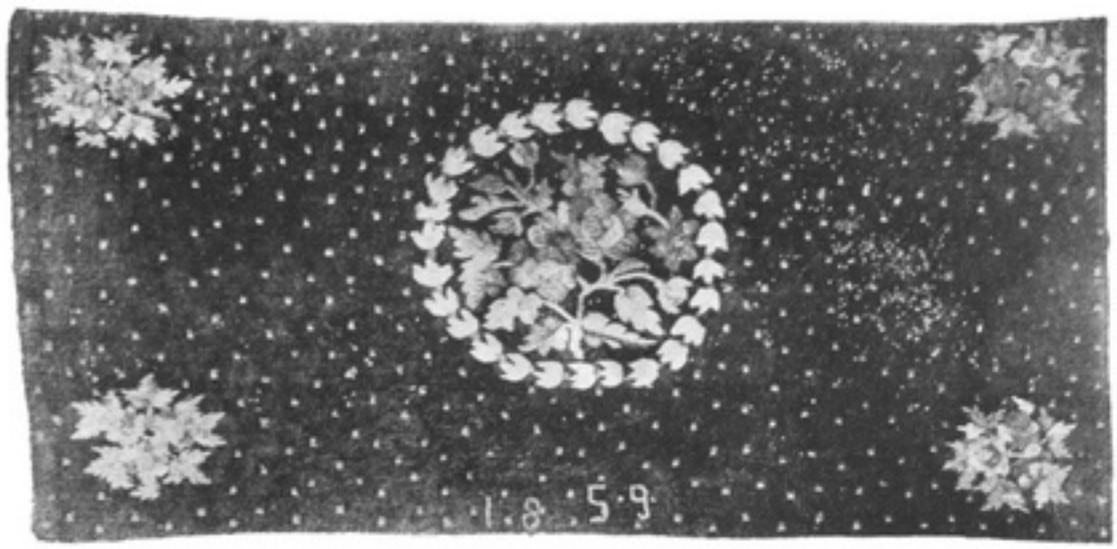
№ 21067 — 1823 р. Табл. IX.

Матеріял і техніка. Основа нитяна: нитка зсукана вдвоє; на 10 снт. 35 — 37 ниток. Піткання вовняне. Техніка двобічна, тчеться 2 — 3 нитки однородні відразу. Сполучення ниток різних кольорів двома способами: зубчасте й прорізне (2 — 3 нитки].

Килим 1831 р. Із збірки Всеукр. Істор. Музею ім. Т. Шевченка в Київі.
Tapis (kylym) 1831. Collection du Musée Historique Ucraïnien à Kyïv.

1. Килим 1843 р. № 2270. Із збірки Всеукр. Істор. Музею ім. Т. Шевченка в Київі.
Tapis (kylym) 1843. № 2270. Collection du Musée Historique Ucraïnien à Kyïv.

2. Килим 1829 р. № 18935. Із збірки Всеукр. Істор. Музею ім. Т. Шевченка в Київі.
Tapis (kylym) 1829. № 18935. Collection du Musée Historique Ucraïnien à Kyïv.



Килим 1859 року. № 23899. Із збірки Всеукр. Істор. Музею ім. Т. Шевченка в Київі.
Tapis (kylym) 1859. № 23899. Collection du Musée Historique Ucraïnien à Kyïv

Килим 1834 року. № 490. Із збірки Всеукр. Істор. Музею ім. Т. Шевченка в Київі.
Tapis (kylym) 1834. № 490. Collection du Musée Historique Ucraïnien à Kyïv.

Килим 1831 року. № 18933. Із збірки Всеукр. Істор. Музею ім. Т. Шевченка в Київі.
Tapis (kylym) 1831. № 18933. Collection du Musée Historique Ucraïnien Kyïv.

Орнамент. Середина: поле чорне різних відтінків. Два ряди букетів по 6 в кожному ряді; низ — довгий бік. Між букетами менші квіти й букети. Навколо обрамлення з квіток безконечником. Кайма: на жовтому переплітаються безконечною вісімкою дві бинди — синя й блакитна.

Кольорі. Головні — зеленкувато-сині, рожеві й жовтяві різних відтінків; потім — білий, синій, блакитний, сірий, палевий.

Трактовка мішана з перевагою плоскісних традицій над реалістичними. У великих букетах — гилки-лінії пересікаються. Листи поділені вздовж на дві частини зеленого й жовтого кольорів.

Стан. Дуже дертий ковер. Лівого боку бракує.

Дата. Вгорі, ліворуч сірою ниткою на чорному тлі виткано «R 1823» (Можливо з майстерні польського пана, а може пережитки полонізму, бо доба ще до польського повстання).

№ 16558 — 1827 р. Табл. X, 2.

Матеріял і техніка. Основа нитяна; нитка зсукана втроє. Ткано через 1 нитку. На 10 сит. 40 — 42 нитки. Піткання вовняне; де-які нитки зсукані вдвоє. Техніка двобічна; сполучення ниток зубчасте.

Орнамент. Тло біле з зеленими цяточками. В центрі монограма Марії під короною. Навколо — обрамлення з рослинної орнаментації; по березі синя смуга, обшита зеленою вовняною бахромою.

Кольорі. Домінують червоні, блакитні, сині, зелені, потім жовті й чорні.

Стиль плоскісний.

Напис: на короні по брунатно-жовтому тлі чорним.

№ 16559 — 1827 р. Табл. X, 2.

Пара до попереднього номера.

Матеріял і техніка. Нитка зсукана втроє; ткане через одну нитку. На 10 сит. 40 — 45 ниток. Піткання вовняне. Техніка двобічна. Сполучення ниток різного кольору зубчасте.

Орнамент. Поле блакитне з білими цятками. Посередині монограма Христа з серцем і трьома цвяхами. Навколо квітчасте обрамлення.

Стиль. Плоскісний. Листя й пелюстки квіток вздовж розділені на 2 різні фарби за принципом зменшення (жовто-брунатно-жовтий, малиновий-червоний).

Напис: унизу по білому картуші чорним витканo: «Ru: 1827».

№ 487 — 1827. Табл. XI, 2.

(с. Борисівка, Липовецького п. Київщини).

Матеріял і техніка. Основа в одну нитку, зсукану втроє. Піткання — в дві нитки одинарних. Дві бахроми (основа й усіх кольорів піткання). Техніка однобічна. На сполученнях ниток різних кольорів, нитки одного

кольору запускаються в другий смужкою, паралельною основі. На 10 снт. — 28 — 31 нитки.

Орнамент. Середина. В кутах по парі «рогів ізобілія», які тонким своїм кінцем симетрично закріплені на парі листочків. Між ними квітки. Все поле занято чотирма рядами невеликих квіток шостичасних, в шаховому порядку розкладених й окремими квітами в порожніх місцях. Кайма—по чорному полі безконечником тягнеться кривуляста гилка з листами, бутонами, рожевими квітами. Кайма відділена від середини смугою з кутів, розташованих один над одним. Такаж смуга й зовні. У вузенькому боці бахрома на 5 снт. од кінця з ниток різних кольорів на віддаленні 14 снт. одна від одної.

Стиль посередині плоскісний, кайма — силування до реалізму (на листях прожилки).

Напис: внизу білим на чорному «г. 1827». Зверху догори ногами рік: «г. 1827».

№ 24664 — 1828 р. Табл. XII, 2.

Матеріял і техніка. Основа нитяна. Нитка зсукана втроє. На 10 снт. — 28 ниток. Піткання вовняне. Техніка двобічна. Сполучення ниток різних кольорів зубчасте.

Орнамент. Поле чорне. В центрі, в вінку, букет. По полю рядочками дрібні квіти. Орнамент — безконечник з троянд. Кайми немає.

Кольорі зблідлі: домінують рожеві й зелені, далі — блакитні й білі.

Напис: Внизу через увесь килим червоним по чорному виткано: «1828-го года синтября 6-го дня».

№ 18935 — 1829 р. Табл. XIV, 2.

Матеріял і техніка. Основа нитяна (зсукано дві нитки) Піткання вовняне — плететься одразу по дві нитки.

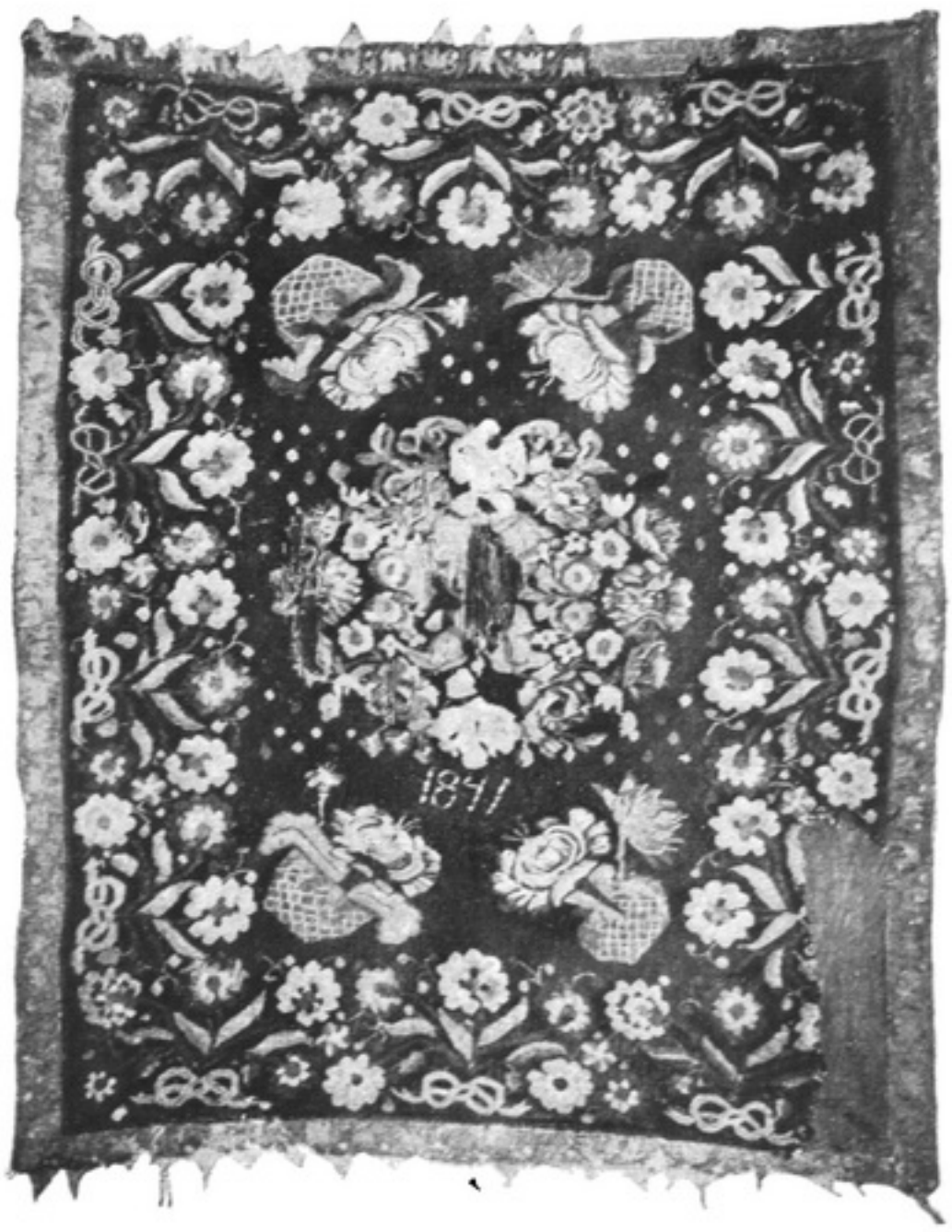
Орнамент. Тло верхньої частини на протязі 72 снт. брунатне, нижче чорне. Взор — гилка з де-кількома квітками займає всю широчінь поля коврового. В де-яких порожнявах фрагменти квіток, в різній трактовці повторюються одна під одною.

Кальорі — побляклі: синій, жовтий, ясно брунатний, зелений, фісташковий, білий, рожевий. Тло кайми, як і середина відділено лише синьою смужкою. По ній суховато розроблено рослинний орнамент безконечником з стилізованою квіткою. Вгорі на всю широчінь коврика до кайми напис білим: «1829 года».

Трактовка — різна: квіти в середині напівреалістичні, кайми — плоскісно гамою кольорів.

№ 18935 — 1829 р. Табл. XIV, 2.

Матеріял і техніка. Основа нитяна. Нитка зсукана вдвоє. На боках



Килим 1841 р. № 17521. Із збірки Всеукр. Істор. Музею ім. Т. Шевченка в Київі.
Tapis (kylym) 1841. № 17521. Collection du Musée Historique Ucraïnien à Kyïv.

Държавна
Пуснична
библиотека
УРО

по 2 нитки. На 10 сит. 28—30 ниток. Піткання вовняне, тчеться в дві нитки. Сполучення зубчасте.

Орнамент. По чорному й рудувато-брунатному тлі один над одним три букети. Між ними окремі квітки. Кайма — безконечником.

Кольорі злиняли. Домінують брунатні, сині, зеленкуваті. Тло чорне й рудувато-брунатне.

Стиль — плоскісний. Гармонія фарб. Лінії не пересікаються.

Напис: вгорі білим по чорному «1829 года».

№ 7602 — 1831 р. Табл. XIII.

Матеріял і техніка. Основа нитяна. Нитка вдвоє, зсукана по одній нитці. Піткання вовняне по одній нитці. Техніка сполучення: на межеву нитку двобічна.

Орнамент. Поле синє, в хвилю, надзвичайно цікаве, в де-кілька тонів хвилястих, виконане зразково. Кайма жовта. Орнамент — квіти гобеленові з прожилками на листях.

Кольорі. Синій, брунатно-жовтий, зелений, різних відтінків.

Стиль гобеленовий.

Напис: «1831 года», брунатним по синьому, не закінчений, не розрахований до тієї площі, що її мав у розпорядженні майстер.

№ 18933 — 1831 р. Табл. XV, 3.

Матеріял і техніка. Основа нитяна. Нитка зсукана втроє. На 10 сит. 35—36 ниток. Піткання вовняне, в одну нитку. Техніка двобічна. Сполучення ниток гобеленове та зубчасте.

Орнамент. На чорному тлі дві довгих, гнучких галузки, які (з вазона?) тягнуться через увесь килим до гори. Порожні місця заповнені окремими галузками: внизу двома більшими, вгорі чотирма маленькими. Кайма жовтогоряча; квіти безконечником.

Трактовка. В заповненні площі де-яких квітів збереглась концентричність кольорів, пелюстки инших квітів вздовж поділено на 4—5 різних кольорів. Листя в два і більше тони, часом з обведеним контуром—часом з прожилками. Стебло в два тони. Гилки на нижніх галузках пересікаються.

Кольорі. Чорний, блакитні, зелені, фісташковий, малинові, рожеві, жовтогарячі, білі, фіялковий, ясно-брунатний.

Стан: долі, де починаються велікі гилкі — вирізано майже квадрат. Остання цифра дати розсотана.

Напис. Серед орнаменту у верхній частині килима—по чорному тілі жовтим:

С.1-СТРИЦ 1831 ГСТАР

№ 490 — 1834 р. Табл. XV, 2.

Матеріял і техніка. Основа нитяна. Нитка зсукана вдвоє. На кін-

цях по дві нитки вкупі. Піткання вовняне, ведеться в одну нитку й по дві. Сполучення рубчасте, а тому килим однобічний. На 10 снт.— 36 — 39 ниток.

Орнамент типовий подільський — великі квіти. Гобеленова маніра сполучення. Хижий птах трохи в стилі старих єврейських пам'яток. Стеблі, а почасти й листя в 2 тони.

Кольорі: Тло червоне, по ньому — жовте, зелене, синє, сіре, чорне, рожеве. Кайма чорна.

Стиль взагалі гобеленовий з гарними традиційними деталями, але змішаний.

Напис: в правому верхньому куті досить добре ув'язаний.

№ 2747 — 1835 р. Табл. XIII, 1.

Матеріял і техніка. Основа нитяна (кожна нитка зсукана з двох ниток.) На 10 снт.— 27 ниток. Піткання вовняне, плетене в одну нитку. Ковер м'який. Замість бахроми на вузенькій стороні вузли, зроблені кожний з трьох ниток основи. Техніка двобічна. Сполучення в межову нитку.

Орнамент. На чорному полі вазони з великими квітами розпляновани плоскісно, так що лінії одна одної не перебивають. Кайма не відділена від головного взору ні кольором поля, ні смужкою, і являє собою рослинний орнамент, що в'ється безконечником меандрового типу навколо килима.

Кольорі. Занадто збляклі; можна помітити: брунатні, фіялкові, жовті, руді, білі, блакитні й инші.

Напис. Ліворуч угорі ініціяли кремовою вовною: «ЇѦ. М. І.»; нижче «1835 года» (мало ув'язана).

Трактовка рослинна, майже реалістична.

Розмір (лише широти): Фрагмент 170 × 153.

№ 16539 — 1837 р. Табл. XI, 1.

(с. Маркуші, Бердичівського пов.).

Матеріял і техніка. Техніка двобічна. Основа нитяна з товстих ниток зсуканих удвоє, на 10 снт.— 28 ниток. Піткання вовняне — на 3 снт.— 23 нитки й більш. На вузькому боці основа виходить грубою бахромою. Кінчається смугою чорною в 5 снт. Перед нею друга бахрома з ниток піткання. Протягом 7 — 8 снт. бахрома з різної вовни: чорної, рожевої, зеленої, рудої, кремової, синьої, блакитної.

Орнамент. Усе поле вкрито 20 рядками квіток по 5 в кожному. Квітки в формі восьмилопасної розетки на маленькій гилці з листочком. Напрям квіток у рядах чергується. Кольорами квітки чергуються через одну: жовта з палевим. Розцвітка лепестків двох типів: червона з сірим, жовта з палевим (обидва побляклі й трудно розібрати). Квітки обох типів чергуються через одну. Кайма жовтувата, відділена від середини синьою смужкою. Орнамент — квіти безконечником.

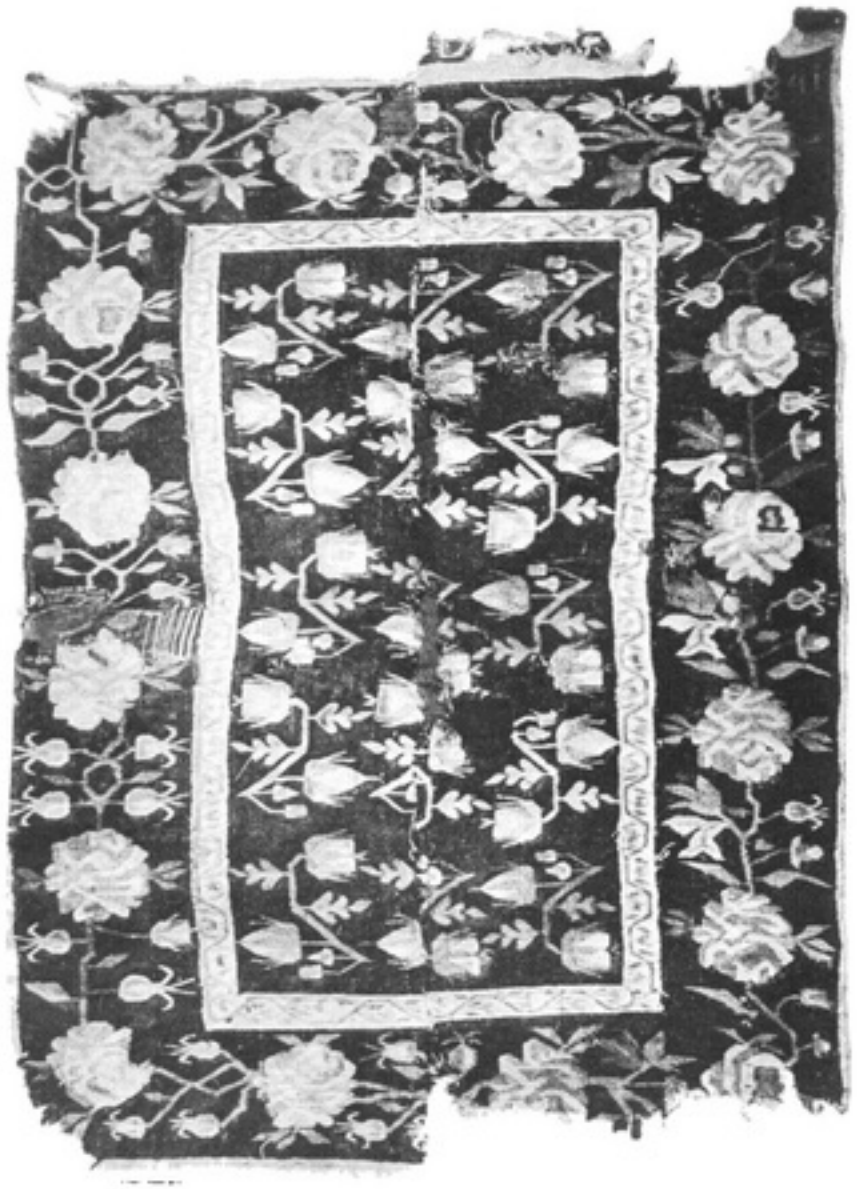
Кольорі — червоні, сині, блакитні, зелені, рожеві, ясно-брунатні, жовті й палеві. Поле — темно-брунатного, різних відтінків, хвилясто помуружено.

1. Килим 1841 року № 15985. Із збірки Всеукр. Істор. Музею ім. Т. Шевченка в Київі.

Tapis (kylym) 1841. № 15985. Collection du Musée Historique Ucraïnien à Kyïv.

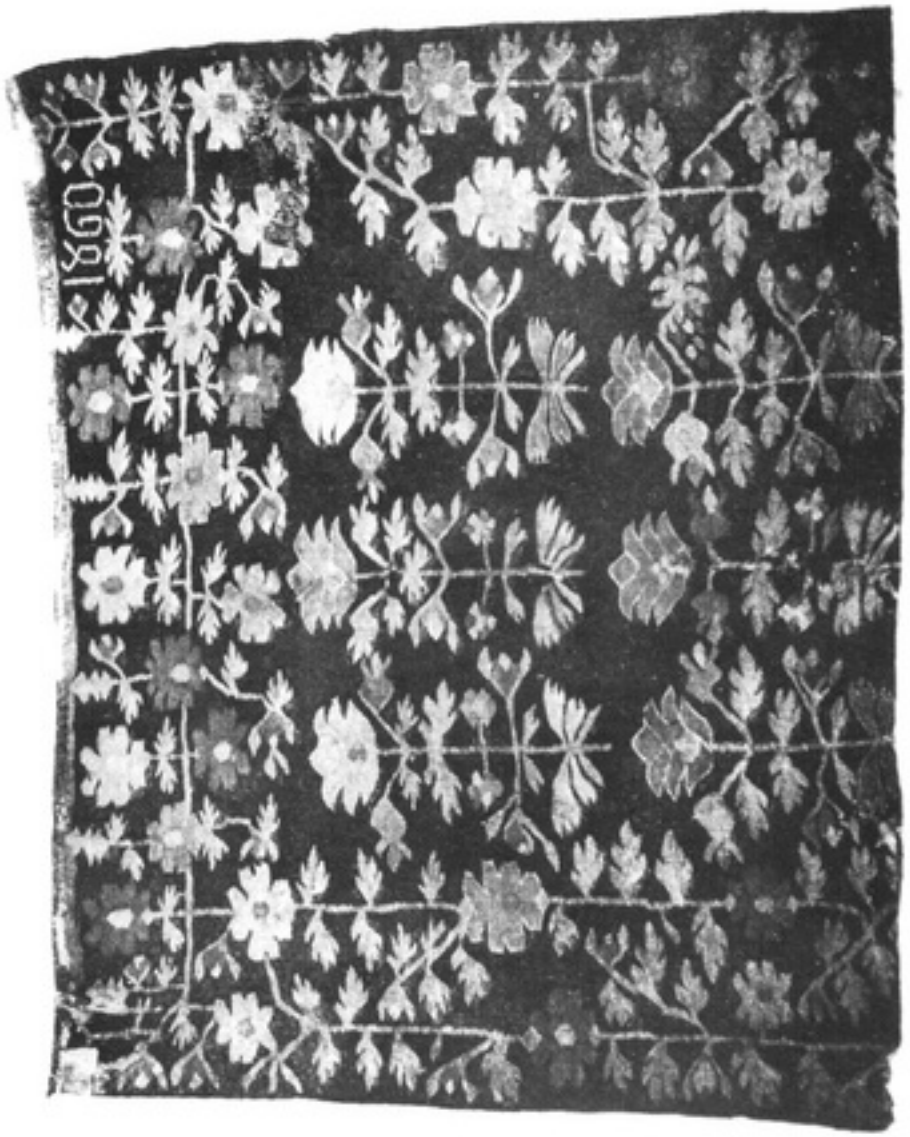
2. Килим 1842 року № 22422. Із збірки Всеукр. Істор. Музею ім. Т. Шевченка в Київі.

Tapis (kylym) 1842. № 22422. Collection du Musée Historique Ucraïnien à Kyïv.



1. Килим 1841 року. № 5532. Із збірки Всеукр. Істор. Музею ім. Т. Шевченка в Київі.

Tapis (kylym) 1841. № 5532. Collection du Musée Historique Ucraïnien à Kyïv.



2. Килим 1860 року. Із збірки Всеукр. Істор. Музею ім. Т. Шевченка в Київі.

Tapis (kylym) 1860. Collection du Musée Historique Ucraïnien à Kyïv.

1. Килим 1850 року. № 20949. Із збірки Всеукр. Істор. Музею ім. Т. Шевченка в Київі.

Tapis (kylym) 1850. № 20949. Collection du Musée Historique Ucraïnien à Kyïv.

2. Килим 1860 року. № 24665. Із збірки Всеукр. Істор. Музею ім. Т. Шевченка в Київі.

Tapis (kylym) 1860. № 24665. Collection du Musée Historique Ucraïnien à Kyïv

Трактовка плоскісна — гама кольорів.

Напис: вгорі, в лівому кутку поля (в першому ряді квіток займає простір майже трьох квіток) вовною червоним по чорному: «1837 Года».

№ 5532 — 1841 р. Табл. XVIII, 1.

Матеріял і техніка. Основа нитяна. Нитки зсукані вдвоє і йдуть по одній, а на боках по дві. Піткання — вовна, зсукана в одну нитку, пропускається одразу при тканні по дві нитки. Техніка двобічна.

Орнамент. Два ряди букетів (бутони) троянд із заламаним стеблом. Букети повернені через один у різні боки. Поворот букетів чергується правильно — через один. Бази обох рядків протилежні. Між цими двома рядами — менші букети та їхні фрагменти. Орнамент середній збудовано так, ніби це скатерка. Дві каймі широкі чорні з великими трояндами, досить реалістично трактованими, з'єднані стеблами з бутонами й листами. Між цею каймою і серединою смуга біла. По ній безконечник рослинний з бутонами й листами. Навколо килима жовта смуга в палець, на вузьких боках, крім неї, червона й чорна смуги.

Трактовка з слабким нахилом до реалізму, хоча в основі всеж суха.

Кольорі. Чорний, синій, зелений, червоний, рожевий, ясно-брунатний, блакитний, білий, жовтий.

Напис: праворуч угорі: «R 1841».

№ 15985 — 1841 р. Табл. XVII, 1. (Київщина).

Матеріял і техніка. Основа нитяна, в одну нитку, зсукану вдвоє. Піткання — вовна в дві нитки одинарних. Поле чорне. Техніка двобічна.

Орнамент. Три ряди букетів з бантами по три букети в кожному. Середній, з прямим стеблом являє центр, а бічні симетрично розкладені, окрім головного стебла мають бічне косе стебло з квіткою, простягнене до центрального букету. Це повторюється в кожному ряді букетів.

Кольорі. Чорний, білий, блакитний, жовтий, червоний, рудий, рожевий. Перевага червоного та блакитного.

Трактовка. Нереалістична, плоскісна. Кайма також чорна, безконечно кривуляста, блакитна бинда з червоними квітами, повернениими по три в кожний бік. Під середньою квіткою відділена жовтою смугою, по краю усіх боків — червона. Червона й жовта смуги сполучені в середині в зубці. Вузькі боки закінчуються, крім того, восьма різних кольорів, смугами: блакитною, червоною, білою, блакитною в перемішку з чорною, білою, червоною, блакитною, жовтою й чорною.

Напис: вгорі посередині: «1841».

№ 17521 — 1841 р. Табл. XVI.

Матеріял і техніка. Основа нитяна; нитка зсукана подвійна. На 10 снт. — 38 — 40 ниток основи. Піткання вовняне. Техніка двобічна; сполу-

чення ниток різних кольорів зубчасте. Кінці ниток основи сплетено в бахрому в формі ажурних трокутників.

Орнамент. Середина. Тло чорне в різні відтінки, по ньому дрібні кружальця червоні, жовті, білі. В центрі виткано букет, в кутах чотири жовті кошики з квітами. Навколо обрамлення з густих букетів з бантами. Кайма червона; на ній безконечник із стилізованих квітів.

Кольорі. Домінують червоні, зеленкувато-жовті й сіро-блакитні, потім — білі, жовті й инші.

Трактовка. Змішана — плоскісна з реалістичною: лінії всеж не пересікаються; кайма архаїчніша.

Напис: під центральним букетом на чорному тлі — блакитно-сірою і брунатною вовною виткано «1841».

№ 22422 — 1842 р. Табл. XVII, 2.

Матеріял і техніка. Основа нитяна. Нитка зсукана вдвоє. Піткання — вовна, пропущено по дві нитки, на місцях сполучення ниток двох різних кольорів — невеличкі продовгасті дірки (в скілька ниток на кінцях смуги: рожева, блакитна, синя, жовта, чорна, а з другого: рожева, жовта, чорна й бахрома з різних кольорів піткання). Техніка двобічна, але повипускано кінці.

Орнамент. Поле чорне. 4 пари букетів червоних квіток з одною головною стеблиною. На букеті по два птахи (щиглі?) в одному ряді — головками праворуч, в другому — один до одного. Напрям букетів, також як і пози пташок чергуються в кожному ряді. Кайма — поле чорне, відділене від середини вузькою смугою із ступінчастим орнаментом. Кайма — безконечник з червоних квітів на зеленому стеблі.

Кольорі: сині, зелені, червоні, жовті, чорні, рожеві, білі.

Напис: вгорі, посередині під каймою червоною вовною «1842».

№ 2270 — 1843 р. Табл. XIV,1.

Матеріял і техніка. Основа нитяна, груба. Нитка зсукана вдвоє. На боках і по де-яких инших місцях по 2 нитки. Піткання вовняне в дві нитки та в одну. Сполучення дірчасте й частиною зубчасте.

Орнамент. Тло сіре, на ньому рясні ряди стилізованих квітів. Кайма жовта з безконечником.

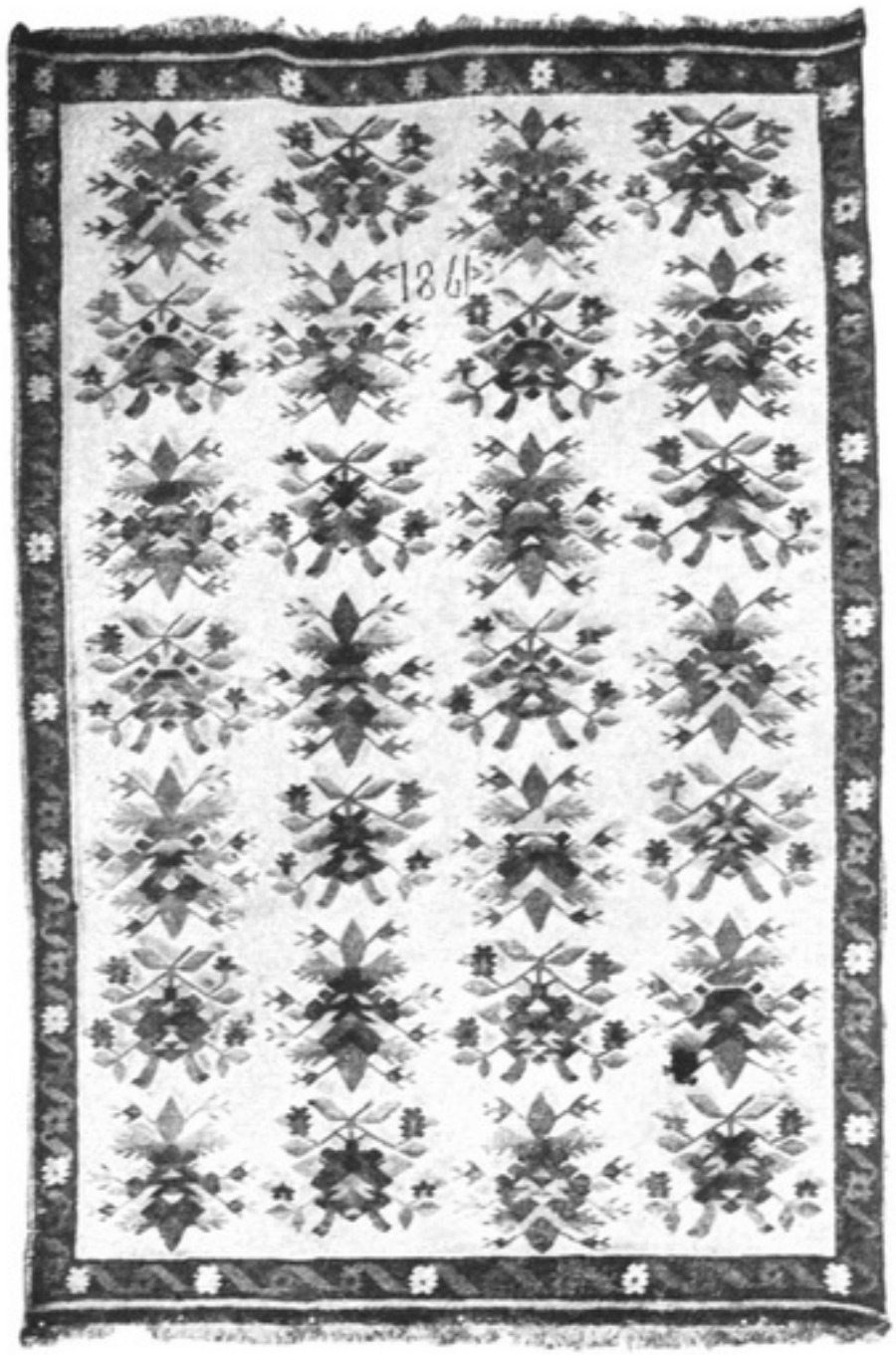
Кольорі. Домінують червоні, рожеві різних відтінків, сірі, білі, потім брунатні, жовті.

Стиль плоскісний.

Напис угорі білим на брунатному: «1843 Анненє».

№ 20949 — 1850 р. Табл. XIX, 1.

Матеріял і техніка. Основа нитяна. Нитка зсукана вдвоє. Піткання



Килим 1861 року № 22656. Збірник Всеукр. Істор. Музею в м. Київі.
Tapis (kylym) 1861. № 22656. Collection du Musée Historique Ucraïnien à Kyïv.

Държавна
Ученическа
библиотека
УГОР

Килим 1869 р. № 23842. Із збірки Всеукр. Істор. Музею ім. Т. Шевченка в Київі.
Tapis (kylym) 1869. № 23842. Collection du Musée Historique Ucraïnien à Kyïv.

Дошкільна
Публічна
БІБЛІОТЕКА
УРОР

вовняне, ткане відразу по дві нитки. Техніка двобічна. На 10 снт. — 31 — 33 нитки основи. Бахрома нитяна.

Орнамент. 5 рядів букетів по три букети в кожнім ряді. У верхньому, меншому за инші—4 букети. Букети трактовано за таким планом — на майже прямому стеблі праворуч і ліворуч бутони й листи, а вгорі велика троянда й біля неї бутони. Верхні менші букети — з великою квіткою збоку. Horror vacui єсть. Порожняву заповнено маленькими квітками, або листочками, які иноді ніби виростають із кайми. З середини й зовні кайму взято в пасму з двох кольорів: ясно-блакитного й білесуватого. Кайма заповнена густо невеличкими букетами, повернеными поперемінно в обидва боки.

Кольорі. Тло чорне. У верхній чвертці брунатне, а потім знову чорне. Кайма того-ж кольору.

Трактовка. Оригінальна: механічне й грубе сполучення цілком різних прийомів реалістичного (прожилки, світотінь з архаїчним ступінчастим заповненням площі різними кольорами).

Написи два: в нижній частині килима, під першим рядом квіток монограма «МП» і ліворуч, вгорі на каймі, перевернено: «1850-го».

№ 23899 — 1859 р. Табл. XV, 1.

Матеріял і техніка. Основа нитяна; нитка зсукана в 2 й 3 нитки; на 10 снт. — 31 — 35 ниток. Піткання вовняне. Техніка двобічна. Піткання тчеться одразу по дві нитки. Сполучення по вертикалі ниток різних кольорів зубчасте.

Орнамент. Тло чорне в квадратових цяточках — червоне з жовтим. Посередині в вінку — великий букет; в кутах невеличкі чотири букети. Замість кайми, по берегу — жовта смуга снт. 2 завширшки.

Кольорі. Домінують — червоні, жовтяво-зелені, білі.

Трактовка реалістична.

Напис: внизу під вінком білою та жовтою вовною вишито «1859» Число «І» вишито новішими нитками; сліди реставрації видно й на инших числах.

№ 24665 — 1860 р. Табл. XIX, 2.

Матеріял і техніка. Основа нитяна, зсукана з двох ниток. На 10 снт. — 35 ниток основи. Піткання вовняне. Техніка двобічна; сполучення ниток різних кольорів зубчасте. Бахроми дві: одна з кінців ниток основи, друга з чорної вовни, зроблена за два снт. до кінця основи.

Орнамент. Середина. На чорному тлі п'ять пар букетів. Між букетами верхньої та середньої пари вставлено ще по квітці. Каймы дві: внутрішня ширша з двома рядами квіток; зовнішня вузька — квіти безконечником.

Кольорі. Домінують — червоні, рожеві, зелені, сині й блакитно-сірі. Далі йдуть жовті двох відтінків і біла.

Трактовка мішана. Сполучення плоскісної з реалістичною манірою.

Листи ще чітко розподілені вздовж на дві різнорозфарбовані частини: синя + блакитно-сіра або зелена + блакитно-сіра.

Дата. В лівому верхньому кутку червоною вовною на чорному тлі виткано «1860«.

№ 22656 — 1861 р. Табл. XX.

Матеріял і техніка. Основа нитяна, зсукана з трьох ниток. На кінцях тричи по дві нитки відразу. На 10 сит. 30 — 31 нитка основи. Піткання вовняне. Техніка двобічна. Сполучення ниток гобеленове та зубчасте. Основа закінчується бахрамою.

Орнамент. По білому тлі сім рядків статичних стилізованих окремих букетів двох гатунків, що чергуються по вертикалі та по горизонталі. Кайма червона безконечником.

Трактовка. Нереалістична, плоскісна. Заповнення площі—різними кольорами, листки половинчасті.

Кольорі. Білий, зелені двох відтінків, рожевий, цегляний, малиновий, червоний, жовтий та чорний.

Напис. Чорним на білому тлі, між двома нижніми рядками, повернений догори ногами. «1861».

№ 23842 — 1869 р. Табл. XXI.

Матеріял і техніка. Основа нитяна. Нитка зсукана вдвоє. На боках і почасти у середині на 2 нитки. На 10 сит. 35 — 36 ниток. Піткання вовняне по дві нитки. Техніка двобічна. Сполучення зубчасте.

Орнамент. На білому полі два букети троянд. Кайма — на червоному тлі безконечником квіти.

Кольорі. Домінують: блакитний, синій, червоний, рожевий, потім жовтяво-синій і брунатний двох відтінків.

Стиль плоскісний з нахилом до реалізму, але рисунок збито.

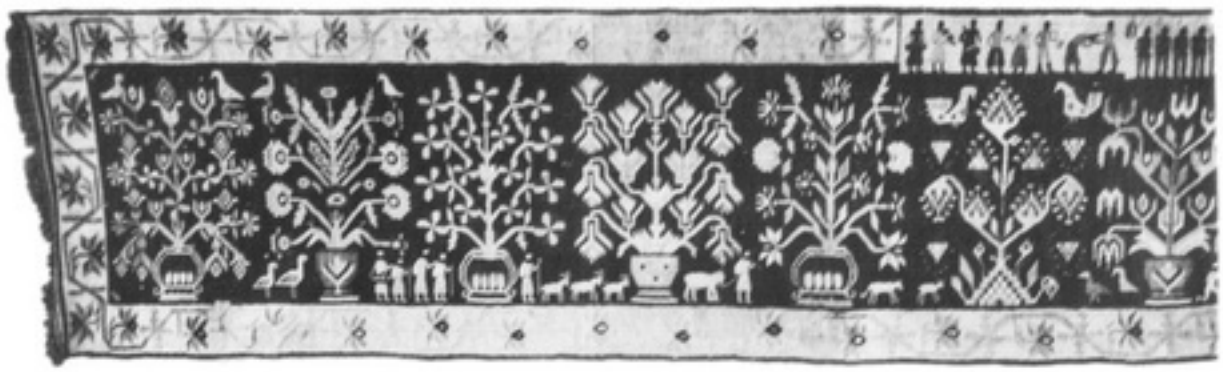
Напис по білому полю синьою вовною, а початкові літери й рік — червоною: «Сей Килѣмъ Софрѫжівъ РБ. Стефанъ Ѳсачукъ со Женою Своею Палагѣю дна 17 юнїа Р. 1869».

№ 24210 — 1871 р. Табл. XXII,1,2..

Матеріял і техніка. Основа нитяна. Нитка зсукана вдвоє. На кінцях, а подекуди й у середині з двох ниток. Піткання вовняне, тканe відразу по дві нитки. Техніка двобічна. Сполучення дірчасте й зубчасте. До кінців пришита бахрома вовняна різних кольорів. Де-які фарби анілінові. На 10 сит. — 32 — 34 нитки.

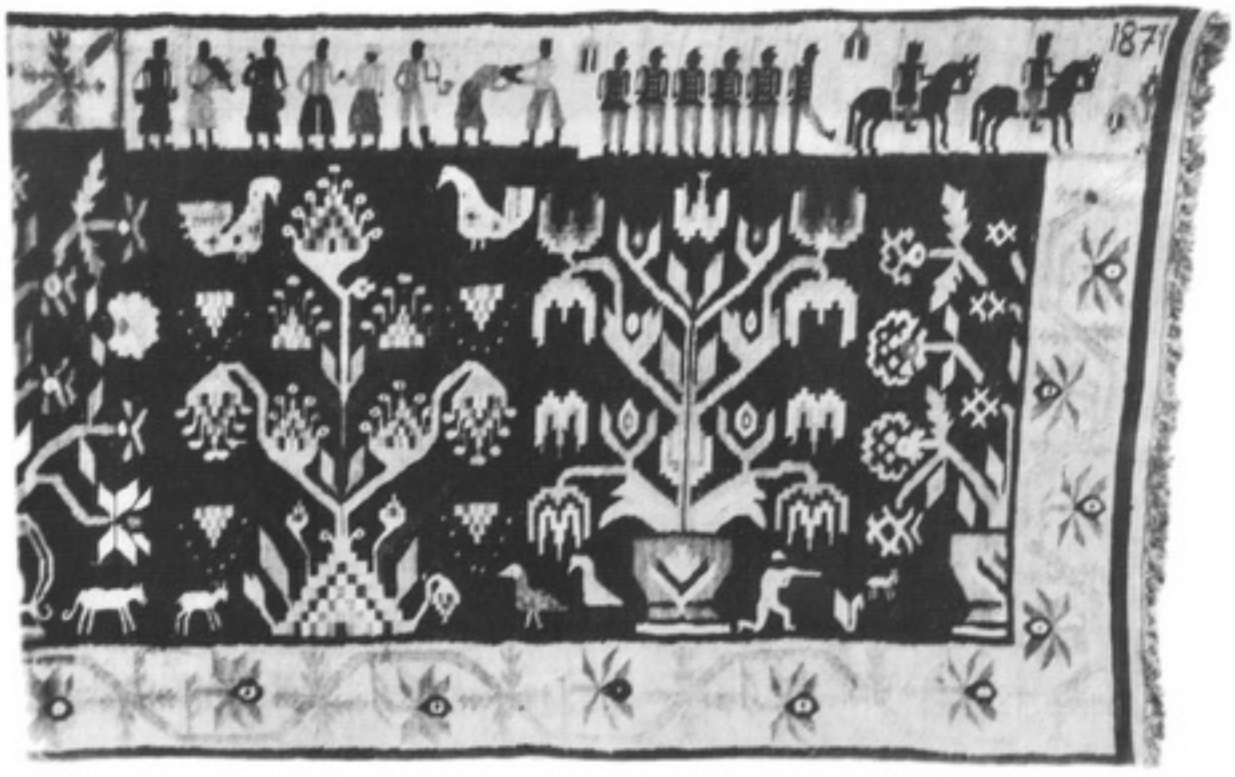
Орнамент типовий подільський. Великі вазони й сцени.

Стиль. Плоскісна геометрична трактовка з яскраво збереженою концентричністю фарб. У постатях птахів, що на деревах — більш архаїчности.



1. Деталь килима 1871 року. № 24210. Із збірки Всеукр. Істор. Музею ім. Т. Шевченка в Київі.

Un detail du tapis 1871. № 24210. Collection du Musée Historique Ucraïnien à Kyïv.



2. Килим 1871 р. № 24210. Із збірки Всеукр. Істор. Музею ім. Т. Шевченка в Київі.

Tapis (kylym) 1871. № 24210. Collection du Musée Historique Ucraïnien a Kyïv.

Дорожная
Публичная
библиотека
УРОР

Килим 1875 року. Із збірки Всеукр. Істор. Музею ім. Т. Шевченка в Київі.
Tápis (kylym) 1875. Collection du Musée Historique Ucraïnien à Kyïv.

Държавна
Публична
Библиотека
УРОР

На тлі орнаментальні мотиви, постать в 2 тони (жовте з червоним і фіялкове з зеленкуватим). Теж і на постатях подекуди. Різні частини одежі підкреслені. Троїста музика — скрипка, цимбали, контрабас.

Кольорі: червоний, синій, зелений, фісташковий, червоний, жовтий, білий та фіялковий.

Напис. Угорі, в кутку, червоним по жовтому «1871».

№... — 1875 р. Табл. XXIII.

Матеріял і техніка. Основа нитяна. Піткання — вовна. Техніка двобічна: на стиках ниток двох фарб — зубці від того, що нитка основи заткана з двох боків нитками обох кольорів в перемежку по 2 — 3 нитки. Тому й прорізі маленькі. Закінчується бахромою основи, окрім того різнокольоровою бахромою.

Орнамент. В нижніх кутах дві гилки з великими квітами з кутів по діягоналі. Над ними в формі хреста розміщено 4 гилки з квітами на товстому стовбурі. Поміж ними 6 квітів, стилізованих у формі шостилопасної розетки з одним листом. Horror vacui — порожняви заповнені дрібненькими квітами. Орнамент насиканий, не сполучено. Кайма чорна, відділена тільки жовтою смугою від середини, закінчується малиновою смугою. Орнамент — подібний до фрагментів квіток. На вузькому боці вгорі червона й синя смуги, внизу — синя та чорна й бахрома.

Трактовка стара. Гармонічне сполучення кольорів, а не реалістично передані квітки, але в великих букетах бачимо закривання листом гилки.

Поле чорне з темнобрунатним у хвилі. Вгорі більше чорного.

Кольорі: червоний, малиновий, жовтий, синій, брунатний, блакитний, рожевий, сірий, білий, чорний, фісташково-брунатний.

Ритміка — вільна.

Напис: вгорі, в правому кутку на каймі: «1875».

ПРИМІТКИ.

[1]) И. Сумцов, О. Косач, Вержбицький.
[2]) Іпатськ. літ. ст. 49; Лаврент. ст. 73.
[3]) Іпатськ. 90; Лаврент. 127.
[4]) Іпатськ. 170; Лаврент. 251.
[5]) Іпатськ. 401; Лаврент. 350.
[6]) Іпатськ. 180; Лаврент. 264.
[7]) Грушевськ. Істор. Украіни — Руси I, 287, 299.
[8]) Срезневскій И. И., Сказанія о святыхъ Борисѣ и Глѣбѣ. Сильвестровскій списокъ XIV вѣка С. П. 1860; Лихачовъ И. П. Лицевое житіе святыхъ бл. кн. рус. Бориса и Глѣба по рукописи XV ст. С. П. 1907.
[9]) Совѣтовъ, Кіево-Кирилов. церковь 351, 2, 370.
[10]) Sprawozdania do badania histor. sztuki w Polsce VIII ч. I—II ст. CCXLV.
[11]) Архивъ Ю. З. Р. ч. VII, т. I, ст. 82.
[12]) Грушевський, Історія Украіни - Руси VI. ст. 394.
[13]) Таранушенко, Відчитна виставка за 1923 рік, ст. 14.
[14]) Арх. Ю. З. Россіи ч. I т. VI, ст. 92, 101.
[15]) Арх. Ю. З. Р. ч. I т. VI, ст. 283.
[16]) Ibidem, ст. 137.
[17]) Таранушенко, ст. 18. Акты Врем. Ком. для разб. др. акт. I, 149 — 163.
[18]) Грушевський, Історія Украіни - Руси т. VI, ст. 71.
[19]) Sprawozdania do badania hist. sztuki w Polsce VIII. 212. Грушев. VI, 396.
[20]) Арх. Ю. З. Р. ч. I, т. VI, ст. 629.
[21]) Арх. Ю. З. Р. ч. I, т. VI, ст. 654.
[22]) Арх. Ю. З. Р. ч. III, т. IV, ст. 822.
[23]) Heck, Inwentarz rzeczy i dzieł należących kiedyś do Józefa Bartolomeja Zimorowiera.
[24]) Востоковъ А., Приданое П. И. Шереметьевой (К. Ст. 1888 авг. докум. 44).
[25]) Рус. Истор. Библ. т. VIII. ст. 1044, 1045, 1062, 1112.
[26]) Таранушенко, Відчитна виставка за 1923 рік. Харків 1924, ст. 16—17.
[27]) Реестръ вещей по небожчику Никитѣ Потаповичу позосталихъ, списаныхъ року 1719 декабря 15 (К. Стар. 1887, окт, ст. 344).
[28]) Swieykowski Zarys artystycznego rozwoju tkanin i haptarstwa, Krakow 1906, ст. 104.
[29]) Ibidem, 110.
[30]) Ibidem, 104.
[31]) Pamiętniki Iana Duklona Ochockiego I, 1882, ст. 145. Sprawozdania do badania histor. sztuki w Polsce, VI, ст. LXIV.
[32]) Gloger, Encyclopedia Starop. III, 51.
[33]) Sprawozdania, V, ст. CXLII.
[34]) Прусевичъ, Ковровое производ. в Подольск. губ. (Куст. Пром. з Под. губ. ст. 296). Кустарна промисловість Украіни, ст. 27.

[35]) Gloger, Encykl. Starop. III, ст. 52.

[36]) Мердеръ, Мелочи. (К. Ст. 1902, № 1, докум. ст. 19).

[37]) Кіев. Стар. 1894, падолист 6; 1892, березень, 219.

[38]) Щоденник Марковича. Жерела XXII, ст. 194.

[39]) Ibidem, ст. 319.

[40]) Ibidem, ст. 234.

[41]) Кіев. Стар. 1885, грудень під 1 березня 1743 р.

[42]) Кіев. Стар. 1885, жовтень 189.

[43]) Синицкій, Малороссія по разсказамъ современниковъ (К. Ст. 1892, лютий, 239.

[44]) Ibidem, 240.

[45]) Чтенія Москов. Общ. Ист. и Др. 1870, № 2, ст: 170.

[46]) Л., изъ прошедшей жизни малорус. дворянства (К. Ст. 1888, окт. 151).

[47]) Опись всѣхъ церковныхъ вещей, здѣланныхъ графомъ А. А. Аракчеевымъ въ Грузинскій соборъ св. Андрея Первозванного вновь составлена графомъ и повѣрена въ ноябрѣ 1829-го году (Тр. XV. Ар. С. въ Новгородѣ, I, ст. 601). «1. Коверъ синяго цвѣту съ краснымъ... постилается чрез всю церковь... длиною 18 арш., шириною 2 арш. Увер., цѣной 500 руб. сдѣланъ въ Харьковѣ». «3. коверъ по бѣлой землѣ черные кресты изъ 5-ти штукъ... сдѣланъ на фабрикѣ Слободско-Украинской помѣщицы Настасіи Николаевны Надаржинской, для употребленія съ траурною и фіолетовою ризницами». «4. Коверъ большой по дикой землѣ бѣлые и черные цвѣты изъ 5 штукъ... сделанные на фабрикѣ Сл.-Упр. пом. Н. Надаржинской». «8. Коверъ по дикой землѣ бѣлые цвѣты съ бордюромъ бѣлые розаны... длиною 9 арш., шириною $2^1/_4$ арш. въклада Слободско-Украинской помѣщицы Настасьи Николаевны Надаржинской сдѣланъ въ Харьковской губерніи, на собственной ея фабрикѣ». «9. Коверъ чернаго цвѣта съ бѣлыми мушками; длиною $5^1/_4$ арш., ширина $4^1/_4$ арш. сдѣланъ въ Харьковѣ для служенія панихидъ за упокой въклада Гр. Аракчеевъ».

[48]) Сѣверная Почта 1812 № 35. 1 Мая. Там багато цікавих подробиць про різницю в техниці Харківських і Московських коврів.

[49]) Таранушенко, Відчитна виставка за 1923, рік ст. 22. — Труды Полт. Уч. Архив. Ком. в. V. ст. 161.

[50]) Таранушенко, 24; (Павловский, Полтава, истор. очерк. Полт. 1910. ст. 344-5).

[51]) Таранушенко, 24. Арандаренко, Записки о Полтав. губ.

ЛІТЕРАТУРА.

1. Wzory przemystu domowego na Rusi, wydane porez Muzeum przemyslowe miejskie. Kilimki i dywany wtościan na Rusi ser. III i IV. Lwów 1880.

2. Wzory przemystu domowego na Rusi... Seria X. Kilimki, dywany, tkaniny, gierdany i pisanki. Lwòw, 1889.

3. Кодарскій, сукновальный и маслобойный промыслы въ Харьковской губ. (Земскій обзоръ, Органъ Полтавск. Губ. Земства, 1883, № 21).

4. А. Т., Традиционный промыселъ харьковскихъ кодарей (К. Ст. 1886, № 5, стр. 364-8).

5. Сумцовъ Н. Харьковскіе кодарки (Киевск. Старина 1889. апр. Культурныя переживанія № 18. ст. 133).

6. Падающій в Харьковѣ промыселъ кодарскій (Харьков. губ. Вѣд. 1889, № 114) по поводу статьи Сумцова в Кіевской Старинѣ.

7. Давыдова С. А. Производство ковровъ въ Полтавской губ. (Отчеты и изслѣдования по кустар. промышл. I. 1892, ст. 92—97).

8. Бабенко В. А. Кодарскій промыселъ въ Харьковской губ. (Каталогъ выст. XII Арх. С. въ Харьковѣ. Этногр. Отделъ. Харьк. 1902, отд. X, ст. 74. Замітка на 18 рядків).

9. Бабенко. Кодарство в Харьковской губернии (Тр. XII Арх. С. въ Харьковѣ, III м. 1905. ст. 371—2).

10. Украинское народное творчество. Серия II. Ковры. выпуск I. Изд. Полтавского Земства (46 знимків на 20 табл. + 2 ненум. + 2 ст.).

11. Кузьминъ Е. Украинскій коверъ (Старые Годы, 1908, май).

12. Прусевичъ. Ковровое производство въ Подольской губерніи. (Кустарные промыслы Подольской губ. Кіевъ, 1916 г., ст. 293—303).

13. Рерг Леонид. Художні кустарні промисли на Україні (кустарна промисловість на Україні), Харків, 1923 (на стор. 22—29 про українські килими).

14. Таранушенко С. Відчитна виставка за 1923 рік (Музей українського Мистецтва, Харків 1924).

15. Щербаківський Д. Виставка українських килимів, Київ 1924.

16. Крижановский Б. Украинские и Румынские килимы. Ленинград 1925.

ПЕТРО КУРІННИЙ

ТРИ РОКИ ПРАЦІ

РЕСТАВРАЦІЙНОЇ МАЙСТЕРНІ ЛАВРСЬКОГО МУЗЕЮ КУЛЬТІВ ТА ПОБУТУ НАД КОНСЕРВАЦІЄЮ ТА РЕСТАВРАЦІЄЮ МУЗЕЙНИХ ЗБІРОК

(1924 — 1927)

Величезні досягнення музейництва на радянській Україні, поширення функцій музейних у бік фактичної охорони по-за музейних вартостів своєї околиці, обмеженість коштів та недостача штатів, значні досягнення в галузі музеології та археологічної технології по-за Україною, давно висунули питання консервації й реставрації пам'яток старовини й мистецтва в нас на Україні на чергу дня.

Передчасна смерть найавторитетнішого й висококваліфікованого музейного робітника Д. М. Щербаківського, що відкрила перед радянським суспільством величезну небезпеку від псевдонаукового авантурництва окремих осіб, яке розвивається на грунті несвоєчасного рішення питань консервації та реставрації по наших музеях, винесла ці питання з наукових кабінетів, музейних лабораторій і бібліотек на обговорення широких кол радянської суспільности й огорнуло їх загальним інтересом та турботою.

Упорядкування й охорона музейних фондів нині на Україні йде в двох напрямках. Перший—як продовження старої системи охорони музейних речей—ліквідація в них руїнних процесів, шляхом по-більшості примітивних, елементарних, переважно механічних заходів (провітрювання, просушування, механічна чистка, посипання нафталіном, тютюном, поливання дерева гасом і т. и.). Другий, шляхом поступового утворення відповідних умов для переховування фонду, що забезпечувало-б переховування речей (температура, світло, помешкання, спосіб переховування, відповідні схови) та заведення не тільки досконалих і радикальних заходів боротьби з шкідниками хемічних, але і способів лікування хорих примірників.

Перший спосіб, можливий, як тимчасовий, лише в невеликих збірках доброго захования, недоступних для широкого відвідування публіки. Він потребує значної витрати часу й людської енергії і в конечному рахункові дорожчий від другого, що дає змогу запобігти витратам і відкриває змогу винщити шкідника організовано масою.

Тому-то всі великі Музеї вживають усіх заходів, щоб як найшвидше перейти до цієї поглибленої роботи збереження своїх музейних цінностей, до боротьби з руїнницьким впливом живих істот та обмеження руїнного впливу часу й атмосфери.

Спроба замінити кустарні форми лікування речей Музейного фонду робили на Україні різні Музеї протягом кількох років майже в одній

формі. До Музейних штатів Музеї намагалися додати посаду штатного реставратора [1], або, принаймні, запросити акордно на де-який час реставратора, щоб привести до ладу головним чином експозиційну частину своїх збірок. Тепер, на віддаленні, ми не можемо привітати цих заходів що-до перехования музейного фонду та поліпшення музейного будівництва.

По-перше, лікування й розкриття музейних предметів, як цілком наукова акція, потребує науково вихованого й високо освіченого робітника, яких на Україні одиниці. Тому встановлення відповідних реставраційних посад при Музеях, до того без конкурсного заміщення їх, з дивно низькою оплатою праці раставратора, не могло сприяти нормальному розвязанню цієї справи. І як знати, чому більш сприяло це впорядкування: лікуванню експонатів, чи їхній руїні: наукової бо фотографічної фіксації нема, між тим як більшість експонатів монтовано.

По-друге, діяльність реставраторів була скерована на монтаж кращих речей, тоді як збірки наші потребують у першу чергу охоронних заходів для рядових речей. Виставочне монтування могло зачекати.

По-третє, і це найголовніше, всі реставраційні роботи переведені за індивідуальною ініціятивою осіб адміністративного й наукового персоналу музеїв, під їхнім суб'єктивним керівництвом, за їхніми вказівками, без належної, повторюємо, наукової фіксації робот,—а цього для багатьох речей реставрованих і монтованих, що нам їх довелося бачити по Музеях замало.

Реставраційна Майстерня при Лаврському Музеї заснована з 1-го травня 1924 року з ініціятиви Київської Губполітосвіти. На посаду реставратора пам'яток станкового малярства запрошено, відомого вже науково переведеними реставраційними працями з року 1914, М. І Касперовича. Після незначних пробних праць та різноманітних зразкових виконань, (між иншим, порівняльного розкриття ікони святців № 43), майстерня приступила 28/V-1924 року до планового оздоровлення пам'яток станкового малярства по музеях Київа та його церквах. Усі моменти праці реставратора проходили під керівництвом особливої Реставраційної Комісії, що була зформована Лаврським Музеєм Культів та Побуту з Всеукраїнським Археологічним Комітетом при УАН та Укрнаукою. До складу її війшли: Директор Лаврського Музею П. П. Курінний (голова), представники Всеукраїнського Археологічного Комітету: академик О. П. Новицький, проф. Д. М. Щербаківський, М. О. Макаренко, реставратор М. І. Касперович, Завідувач Відділу Станкового Малярства Лаврського Музею Культів та Побуту К. В. Мощенко.

На кілька відкритих засідань реставраційної Комісії були запрошені музейні робітники м. Київа. Метою цих засідань було викликати між музейними робітниками обмін думок з приводу метод реставраційних праць майстерні.

Уже на перших засіданнях Комісії ухвалено головні принципи та план

[1] Так нам відомо, що реставратори були при: Всеукраїнському Історичному Музеї—І, при Київській Картинній Галереї—І, при Музеї Старого Мистецтва—І, при Харківському Соціяльному Музеї імени Артема—І, при Одеській Художній Галереї—І.

праці, що їх мала за обов'язок покласти Реставраційна Майстерня Лаврського Музею Культів та Побуту в основу всіх своїх робот.

Обминаючи те, що наукова кваліфікація й досвідченість М. І. Касперовича дозволяла організувати справу як найширше (аж до наукових розкрить пам'яток включно), Реставраційна Комісія вважала за конче потрібне головну увагу зосередити на лікуванні небезпечно хорих пам'яток, не обмежуючись стінами Лаврського Музею. Цим давалася змога иншим Музеям включити найвидатніші свої експонати в низку першочергових праць. Останнє мусило сприяти доцільності використовування реставраційної енергії в межах незначних бюджетових [1]) і позабюджетових [2]) ресурсів, які були відпущені на реставраційну роботу в Музеї. Для означеної мети, себ-то планового лікування пам'яток станкового малярства, за час з 28/V-1924 р. до 1/V-1927 р. тоб-то за три роки праці, реставратор оглянув і зробив опис стану, а також склав проєкти реставрації до 500 експонатів та речей музейного фонду. З них для Лаврського Музею Культів та Побуту—97 примірників, для Всеукраїнського Історичного Музею ім. Шевченка—57 експонатів, для Музею Старого Мистецтва ВУАН—252 примірники, для Музею Українського Мистецтва в Харкові—150 примірників; у Чернігівському Державному Музеї—контрольно оглянуті всі зреставровані в роках 1920—24 М. І. Касперовичем речі й зроблені коштовні спостереження над процесами в пам'ятках після реставраційного їх опрацювання.

У звязку з цією, так би мовити, діягностичною працею реставратора, розпочато й успішно закінчено другу роботу,—перші заходи до охорони Музейних збірок: переведено охоронну заклейку небезпечно хорих пам'яток станкового малярства, а саме: в Лаврському Музеї Культів та побуту — 49 речей; в Музеї Українського Мистецтва в Харкові—100 речей.

Треба зазначити, що спосіб попередньої перед реставрацією охорони речей — заклеювання зруйнованої поверхні памятки, на превеликий жаль, наші Музеї мало використовують тоді, як така охорона цілком приступна найбіднішому Музеєві й після певної вправи під керівництвом досвідченого реставратора, її можуть виконувати молодші Музейні службовці.

Усі оглянуті й охоронно препаровані речі Лаврського Музею Культів та Побуту занесено до спеціяльної книжки, де занотовується всі спостереження над змінами, що їх зазнає пам'ятка з бігом часу.

Третьою групою праць Реставраційної Майстерні—було фактичне лікування пам'яток, себ-то безпосереднє лікування хорої дошки, левкасу, фарби, лаків, тканини, оліфи й т. ин.

Працюючи в цім напрямкові Реставраційна Майстерня в Лаврському Музеї Культів та Побуту зреставрувала 120 мальованих експонатів. В них закріпила відсталого сипкого левкасу під малюванням і крихкої фарби—

[1]) З щорічних бюджетових асігнувань кожного Музею.

[2]) Позабюджетове асігнування УкрНауки в році 1925 на негайні реставраційні роботи в Музеях: Лаврському, Всеукраїнському Історичному ім. Т. Шевченка, Музею Мистецтва ВУАН, Харківському Українського Мистецтва.

12 кв. мтр.; зняла забрудженості на малюванні—30 кв. мтр.; зняла забрудженого лаку—4 кв. мтр.; зняла перемальовок—0,92 кв. мтр. У Всеукраїнському Історичному Музеї ім. Т. Шевченка зреставрувала 30 експонатів—переважно через потребу експонувати їх на виставці українського портрету; себ-то закріпила левкасу й фарб—2 кв. мтр.; зняла забрудженості—4 кв. мтр. зняла оліфи й лаку—1 кв. мтр. У Музеї Старого Мистецтва УАН зреставрувала 12 картин, а саме: закріпила левкасу й фарб—0,5 кв. мтр., зняла забрудженості—2 кв. мтр.; зняла лаку—1,5 кв. мтр [1]). У музеї Українського Мистецтва в Харкові зреставрувала 21 пам'ятку, закріпивши левкасу й фарб—3 кв. мтр. й знявши забрудженості—5 кв. мтр., а оліфи й лаку—1,5 кв. мтр.

Процеси закріплення левкасу й фарб, зняття забрудженості на малюванні й забрудженого лаку йшли разом з відповідними актами, з відповідними попередніми й послідовними фіксаціями.

Майстерня при всіх вищеназваних своїх роботах з принципових міркувань не вважала за можливе оголювати пам'ятки від початкового шару оліфи аж до шарів фарби. Тонкий прошарок цієї первісної оліфи, на думку Комісії, гарантуючи недоторканість прикритих ним шарів фарби, заховував для дослідника нормальний тембр фарб, не заважаючи також і вивченню деталів. Цікаво, що ця буденна, так би мовити, група праць спричинилася до низки спостережень і навіть відкрить. Так, під шаром відсталого левкасу й фарби на дошці одної з грецьких ікон із збірки Порфірія Успенського знайдено вишивку кольоровими нитками, сучасну написанню образа.

Найтяжче при лікуванні пам'яток досягти потрібної чіткости фотознимків у різні моменти роботи. Світляні ефекти площин пам'яток станкового малярства бували остільки різноманітні, що не завжди навіть значним фототехнікам щастило одержати потрібної сили знимок. Навіть більше, траплялося, що випадковий аматорський знимок давав саме те, чого не в силі були зафіксувати в пам'ятці технічно озброєні, високо-кваліфіковані фахівці. На протязі трьох років праці Реставраційної Майстерні в Лаврі, фотороботи виконували М. Озеров, Ф. М. Морозов, Аршеневський, Л. Г. Скрипник та инші, яким Майстерня глибоко вдячна за рішення низки фотографічних завдань, звязаних з реставрацією пам'яток у Музеях.

Говорячи про зроблені Реставраційною Комісією зміцнення пам'яток, можна з певністю відзначити, що всі, без винятку, пам'ятки грецького письма із збірки Порфірія Успенського та найвидатніші пам'ятки українського малювання з тих, що переховуються в музеях, нині охоронно препаровані й приступні для вивчення дослідникам.

Паралельно з охоронною препаровкою речей музейного фонду, Реставр-

[1] Треба зазначити, що з речей, реставрованих Музеєм Старого Мистецтва ВУАН лише п'ятеро, з бажання реставратора М. І. Касперовича, були на обговоренні Реставраційної Комісії. Решту примірників Музей Мистецтв здав М. І. Касперовичеві в порядкові приватнього замовлення, чому відповідальність за правильну й достатню фіксацію роботи лежить тільки на названому Музеї.

Образ Ігорівської Б. М. після розчистки його Лаврською реставраційною майстернею.

Image de la Sainte-Vierge, dite d'Igor, d'eblayée par le labaratoire pour la restauration d'objets d'art à Lavra.

БИБЛИОТЕКА
УРОВ

раційна Майстерня розпочала систематично досліджувати пам'ятки нашого старого малярства, починаючи з відомих київських пам'яток: образа Миколи Мокрого в Київській Софії та образа Ігорівської божої матери в великому соборі Києво-Печерської Лаври. Образ Миколи Мокрого, як то свідчить літературна традиція, походженням своїм належав до X-го ст., образ Ігорівської божої матери, згідно з словесною традицією, що зафіксована на написові чорнилом на звороті образа, повинен належати принаймні, до XII ст.

Стиль і техніка малювання обох образів [1]) не ствердили традиційних датувань і присунули дату виготовлення цих образів значно ближче до нас. Алеж обидві пам'ятки своєю артистичною досконалістю дають чудовий матеріял для вивчення форм, художніх засобів та культурного обличчя Києва протягом останніх 500 років його історії. Кольорову копію Ігорівської божої матери, перед реставрацією, в розмірі оригіналу, зробила на замовлення Реставраційної Майстерні ленінградська малярка Е. Евенбах. Протоколи дослідів обох пам'яток, разом з усім ілюстративним матеріялом, Лаврський Музей Культів та Побуту вмістить у спеціяльному виданні: «Матеріяли та досліди Реставраційної Майстерні Всеукраїнського Музейного Городка в Лаврі».

Реставраційна Майстерня, в процесі лікування пам'яток музейного значення, не могла не зустрінутись і не спинити своєї уваги на значенні й ролі окремих реактивів у справі оздоровлення речей. На протязі попередніх трьох років археологічно-технологічний дослідчий експеримент не міг бути поставленний через недостатність устаткування, яке дало-б змогу точно вираховувати його дані, недостатність коштів, відтак і людей — допоміжних співробітників, що могли-б гарантувати дослідові безперервність і точність спостереження.

Від археологічно-технологічного досліду, в широкому розумінні й постановці, Майстерня мусила відмовитися. Алеж накопления матеріялів, що можна було зробити в процесі роботи, провадив М. І. Касперович ретельно. Крім того, розпочато й продовжується нині виготовлення спеціяльних експериментальних таблеток, щоб випробовувати впливи різних реактивів і природніх процесів (світла, часу, то що) на фарби й инші елементи пам'яток станкового малярства. Нарешті останньою галуззю праці Реставраційної Майстерні було вироблення конкретних інструкцій що до переховання пам'яток культури по музеях.

Ми вже раніше згадували, що старі форми протишкідникової боротьби та до того-ж механічної, які міцно тримаються в наших музеях [2]) та які подекуди «новатори» виставляють, як найновіші досягнення, треба категорично змінити на боротьбу хемічну та господарче-організаційну. Що з того, як ми в своїх справозданнях напишемо, що минулого року переглянули, повимітали, законсервували всі тканини Музею, коли' після консервації ми їх

[1]) Репролукцію образа Ігорівської Б. М., після розкриття П М. І. Касперовичем на окремій таблиці подаємо.

[2]) Всеукр. Історичний Музей у Київі.

складемо в диряві або непристосовані скрині, вмістимо їх у вогкі підвали, де вони будуть пріти, сіктися на заломах, або розмістимо, без покриття їх склом, по Музейних залях, де що-дня проходять сотні людей, часто несучи на своїй одежі шкідників, буває, навіть тих самих, що годину перед тим були турботно зметені з ново-консервованих експонатів. Лише надійний схов, відповідна конструкція його, певна система переховування експонатів, меблі й десятки инших передумов можуть конкретизувати наші заходи до охорони музейного фонду й зробити ці заходи дійсними. Питань консервації у різні часи торкалися різні спеціяльні органи, але майже ніде по наших музеях здобутки їх досліду не викликали бюджетових турбот адміністраторів, а тим більш не лягли в основу операційного плану діяльности, як їхньої, так і наукового персоналу музеїв. Між тим питання про перегляд усіх здобутих практикою заходів до охорони різноманітних матеріялів нашого музейного фонду й зведення їх у певну систему вже остільки наспіло, що без матеріяльних і культурних втрат з боку держави надалі відкладено бути не може.

Отже Реставраційною Комісією Лаврського Музею Культів та Побуту зроблені заходи, щоб впорядкувати цю ділянку роботи в Лаврському Музеї, розробивши особливі інструкції переховання й експозиції пам'яток музейного значення:

1) Інструкція переховання й експозиції пам'яток станкового малярства (розробив М. І. Касперович);

2) Інструкція переховання шиття й тканини (розробили Д. М. Щербаківський і М. О. Макаренко).

Щоб перевірити реставраційну працю своєї майстерні й зібрати рецептуру та щоб ознайомитись із системою переховування речей музейного фонду в Москві та Ленінграді, Лаврський Музей Культів та Побуту командирував реставратора Музею М. І. Касперовича до цих міст. Багатий матеріял з питань організації музейної справи та реставраційної техніки, здобутий завдяки сприятливому ставленню до студій в центральних музеях М. І. Касперовича з боку Завідувача Ленінградської Філії Центральних Реставраційних Майстерень П. А. Околовича, Завідувача Московських Центральних Державних Реставраційних Майстерень І. Е. Грабаря та реставраторів Д. Ф. Богословського, Г. О. Чирикова та А. А. Рибнікова, нині майстерня бере на увагу в процесі роботи.

Три роки праці над оздоровленням наших музейних збірок дали значні фактичні спостереження що до потреб принципової й фактичної постановкою організації реставраційної справи на Україні та в Лаврському Музеї зокрема.

Вважаємо за потрібне спинитися на них:

По-перше, факти доводять, що треба раз на завжди, в інтересах охорони наших культурних та історичних цінностей, покінчити з децентралізованою реставрацією, що йде по музеях шляхом замовлень у приватних реставраторів. Треба переконати музейних робітників — суб'єктивістів, хоча-б переглядом проробленої ними роботи в довірених їм збірках, у тому, що кінче

потрібна серйозна централізована постанова реставраційної справи на Україні. Тільки така постановка справи приведе до створення авторитетної реставраційної колегії, утворить наукову школу реставраторів, дасть можливість забезпечити наші музейні матеріяли від індивідуальних експериментів, провести реставраційну політику в інтересах цілої України, а не одного Музею, озброїти майстерню добором точних приладь для роботи на периферії.

По-друге, практика показує, що треба включити в коло діяльности Реставраційної Майстерні обов'язки розробляти інструкції, що до загального упорядкування музейної справи на Україні, та переводити кампанії з метою підготовити забезпечення музеїв відповідними помешканнями, меблями, монтажем збірок, устаткуванням складів, заведенням дезинфекційних камер для масової хемічної боротьби з шкідниками.

По-третє, життя висуває потребу доручити цій централізованій Майстерні розробляти на замовлення Музеїв зразки музейних меблів, як експозиційних, так і для складів, а також проєкти наукової експозиції окремих заль і цілих музеїв за принципами музейної техніки. В черзі здійснення планового перспективного устаткування Музеїв, себ-то найдоцільнішого і найекономнішого використання кредитів у цьому напрямкові можна і слід ставити питання про організацію спеціяльної мастерні, що виготовляла-б устаткування Музеїв.

Четверте, — треба поширити сферу діяльности Реставраційної Майстерні на шлях організації монтажу тих музейних матеріялів, які ще не охоплені оздоровельною працею майстерні, себ-то пам'яток письма й друку, металу й каменя, кераміки, шиття й тканини, архітектурних реставрацій, і сконцентрувати лікування цих цам'яток у майстерні, склавши для керування нею високо авторитетні реставраційно-експертні підкомісії.

П'яте, — діяльність реставраційної Майстерні повинна бути підперта відповідним бюджетом — на організацію дезкамери, устаткування, фотографічні й лабораторні роботи, впорядкування матеріялів, на оплату експертних комісій, а також повинна бути бюджетово забезпечена можливість обслуговування центральною Реставраційною Майстернею потреб периферії.

Шосте, — оплата праці реставраторів повинна бути дорівнена до оплати наукових робітників вищого розряду, щоб штатні реставратори могли переводити працю напружено в межах людської сили, не поспішаючись, не кидаючись на підробітки, що завжди загрожує сильним погіршенням їхньої роботи й залишає її по-за науковим контролем.

Що до Реставраційної Майстерні Лаврського Музею Культів та Побуту, то її діяльність представлена нею на її звітній Реставраційній Виставці. За найближчий час вона має: 1) продовжити лікування пам'яток музейного значення в тих напрямках, як то визначилося в попередній трьохрічній її діяльності. 2) Розгорнути працю нових Відділів: а) Відділу реставрації пам'яток шиття й тканини; б) Відділу керамічних реставрацій; в) Відділу реставрації пам'яток письма й друку; г) Відділу реставрації пам'яток металу. Відділи реставрації шиття й тканини та кераміки вже розпочали свою

діяльність: перший з 1-го березня 1927 року, а другий з 1-го квітня цього-ж року. 3) Розгорнути діяльність Відділу Станкового Малярства, шляхом збільшення штату реставраторів.

Йдучи іменно цим шляхом, шляхом поступового розгортання своєї роботи, шляхом охоплення найголовніших груп музейних цінностей, широко відкриваючи можливості иншим музеям УСРР переводити через Реставраційну Майстерню Лаврського Музею свої праці, ця майстерня може стати справжнім зерном, звідки виросте Всеукраїнська Державна Експериментальна Реставраційна Майстерня — Український центр для боротьби з шкідниками, які нищать наші державні музейні фонди.

ЛІНКО Л.

ПЕРСЬКА КЕРАМІКА XIII ВІКУ В МУЗЕЇ МИСТЕЦТВ ВУАН

Низкою видань, присвячених Перській Кераміці, опублікована вже значна кількість керамічних пам'ятників, та все-ж мізерна, порівнюючи з тим, що й досі лишається мало чи зовсім невідомим.

З усім тим вже на підставі виданого матеріялу, в самих, звичайно, загальних рисах, можна накреслити основні стилістичні особливості перської кераміки XIII віку. Складні орнаментальні цілі, у вигляді кахляних укладених мурів, неминуче мусимо ми поки-що розглядати лише на підставі їхніх складових частин — окремих кахоль. Кожна з них, як і посудові речі уявляються нам, як закінчені одиниці — орнаментальні малюнки, відживлені часто виображеннями людей та звірів. Орнамент лише на самий кінець віку починає виявляти риси реалізму, складаючися протягом усього XIII-го віку з фантастичних стилізованих рослин, що ритмічно заповнюють просторінь. Неможна не підкреслити характерну особливість перської орнаментації, ще виявляється у постійному прагненні давати орнамент на орнаменті, ц. т. на вже зорнаментованому найчастіше нескладними комами—спіральками тлі[1]. Вкладені до орнаментального малюнка образотворчі елементи не йдуть за композиційну розстановку фігур, небагатьох кількістю та спочатку до краю узагальнених і ледве накреслених. Кажучи зараз про орнаментацію кераміки, ми не маємо на увазі характеризувати все перське мистецтво XIII-го віку, бо для кераміки, мистецтва прикладного та народнього, неминуче досить сильне, (g. Migeon, наприклад, порівнює стилістично мініятюри перської кераміки до малярства Туркестанського X-го віку[2]), в порівнянні до високого мистецтва, запізнення; не малу ролю відіграють при цьому й технічні їхні особливості, не зважаючи навіть на те, що в своїх малярських можливостях перська кераміка стоїть

Статтю написано в Київі, на початку 1925 р. Восени 1926 р., в «Записках Коллегии Востоковедения II» вміщена статя В. А. Крачковської «Мусульманское Искусство в собрании Ханенко», яка включає детальний опис речей, що їх тут видається. З огляду на це в даній роботі, яка зберегає значення в частині фотографічного відтворення пам'ятників, випущене все те, що могло-б повторювати подробиці описів раніш виданої згаданої статті.

[1] Про генезіс кахляного виробництва див. Орбели „Мусульманские изразцы", Петербург, 1923.

[2] Riviere «La céramique de l'art musulman». Paris, 1913. Préface, ст. 7.

ближче за все до звичайного малярства. Справа в тому, що перси вводять розпис на вже полив'яному та обпаленому черепку, потім обпалюють втретє, роблять так званий відновний або муфельний обпал, що являє собою значний ступінь уперед, порівнюючи з техніками, які існували раніше,—накладання фарби на череп посуду після першого його обпалу та до накладання поливи, коли окремі плями фарби стримувалися або врізаними в череп контурами (Єгіпет), або маленькими череп'яними простінками, що нагадують перегородчасту емаль (Сузи)[1]. Завдяки муфельному обпалові на поливах виходить чудесний метальовий відлиск через нове з'єднання квасня метальових фарб з углецем нафти або вугля, що їх кидають до печи підчас обпалу, при чому на поверхні керамічних речей, з'являється нове напластування «відновного» з фарб металу, що зветься люстром[2]. Люстр, що являє собою тонку позверхову оболонку, дуже нетривкий і з часом від довгого вживання або змивання сходить.

Закінчуючи загальний нарис перської кераміки XIII-го віку, переходимо до нашої колекції. Не дивлячись на те, що по деяких виданнях, окрім датування пам'яток зустрічаємо ще й спробу розподілити їх по місцях походження — керамічній школі (Riviére), ми обмежимося такими вказівками лише для безумовно Рагських творів, бо характерні прикмети инших центрів, визначених поки-що «тимчасово» — Султанабада, Гамадана[3] й инших поки ще невиразні.

Одним з самих цікавих зразків керамічного виробництва XIII-го віку є кухоль з подвійними стінками в нижній його частині. Зовнішню оболонку складено з ажурного орнаментового плетива з трьома парами крилатих левів з людськими головами, симетрійно, голова до голов, поставлених по боках дерева, якого хвилясте гилля й створює складний прозорий орнамент. Високу шийку закінчує зверху голова півня, — птаха, що грає ролю щасливої прикмети в народніх перських забобонах. Архаїчно-важкі, наче зсілі форми посуду чудесно в'яжуться з ледве вигнутою ручкою. Розводи прозорого орнаменту зроблено злегка круглястим рельєфом, значно вищим у головах левів. На цей орнамент накладено чорною фарбою на тлі кобальтового кольору всього посуду другий чорний лінейний орнамент; нижню, що гнеться в середину, частину посуда орнаментовано смугою рибок того-ж кольору — мотивом, що відіграє велику ролю в перській орнаментиці ще від Сасанідської доби[4].

[1] R. Borrman «Die Keramik in der Baukunst», ст. 9 (в Allgemeine Hochbaukunde des Handbuches der Architektur 1 T. 4. B. 1897. Stuttgart).

[2] H. Poot. Художественная керамика. ст. ст. 102 і 118.

[3] Rivière «La céramique...» Préfac ст. 6.

[4] Цей ажурний кухоль Музею ВУАН (№ у каталозі 2226) є абсолютно точним двійнею такого кухоля, виданого Rivière'ом на табл. 64 його «La céramique...», що належить колекції Sambon у Парижу; різниця тільки в розмірах: 265 × 180 мм. у Rivière'a, 285 × 180 у нашому кухлі. Взаємовідношення розмірів Паризького кухля на вибраженні його дозволяє гадати, що Rivière помилився. Видання цього-ж глека в «Collection Arthur Sambon» 1914. Paris (текст Meyer — Riefstahl) поруч низки инших речей, що є нині також у кол. Ханенковій збірці, (описані в згаданій статті В. А. Крач-

Очевидячки Рагським виробом є невеликий полумисок[1] (табл. II) матово-бірюзового кольору з виображенням на внутрішній його стороні двох фігур, що сидять по боках дерева. Дотримана симетрія композиції, малюнок, майже повна відсутність внутрішніх деталів і рухів у фігурах являють точну аналогію виображенню в люстрі иншого Рагського полумиска, що його датується також XIII-м віком[2]. Аналогічною є навіть рука лівої фігури, простягнута до дерева, що поділяє фігури. Різниця лише в фарбах та в тому, що композицію нашого полумиска збагачено (в порівнянні з иншою — стислішою та дрібнішою новими деталями — птахами та окремими орнаментовими мотивами, що заповнюють порожні місця. Смужка орнамента, що нагадує напис, я к и й о т о ч у є композицію, і друга з дрібних чорних фестонів по крисі зустрічаємо трохи не на всіх полумисках Рагської виробки цього типу; такі смужки є одна з характерніших його прикмет[3].

До цього-ж типу треба віднести фрагмент донця полумиска[4] кремово-білого кольору (табл. III) з виображенням шаха або вельможі на троні з двома людьми побіч його[5]. Значно розмазаніший та неохайніший малюнок, фарби, що подекуди зіллялися, лишають одвертим питання про можливість однести його до Рагського виробництва. Та всеж звичайні узагальнені та нерухливі фігури роблять його приналежність до XIII-го віку безумовною.

Нижчезазначені посуди та к а х л і технічно являють трохи иншиий, люстрований тип. Кухоль, виображений на (табл. I) повторює форму Рагського ажурного, але різниться від нього своєю формою, що має характер закінченості та дотриманості. Ту-ж дотриманість має великий килимовий орнамент на злотно-брунатному з дрібними закорючками тлі[6], поділений двома смужками горізонтальних написів на три пояси. Близький орнамент з таким-же поділом на пояси є ще на другому посуді, що його Wallis датує XIII-м віком[7]. Ще більш стилістично-спорідненими до нашого посуду є кахлі цілої серії з Вераміну, датовані 1262-м роком[8]. Закінче-

ковської без вказівки на місце видання), лишає по-за сумнівом ідентичність його з Київським.

Стаття M. S. Dimand «A dated persian jug from Sultanabad» Burlington Magazine 1924, maj видає датований 612 р. х. (1215 — 16 г. н. ери) кухоль, надзвичайно близький технікою й стилем до глека Київської колекції.

[1] № у каталозі 2140; розм.—діям. 150 мм.; вис. 70 мм.

[2] Riviére «La céramique de l'art musulman» pl. 57.

[3] Rivière «La céramique...», табл. 54, 57, 59, 47 та ин.

[4] № У каталозі 2219, розмір 115 × 155.

[5] Композицією та сюжетом аналогічне полумискові в Rivière «La Céramique», табл. 49.

[6] Кажучи за тло й орнамент, я маю на увазі не технічну їхню послідовність, в якій люстроване тло накладається в останню чергу, лишаючи для орнаменту кремово-білі місця основної, полив'яної при другому обпалі глини, (техніка à reserve) а виконання цілого, як художньої думки.

Wallis «Persian ceramie art in the Collection of Mr. F. Dulane. London 1891. Табл. VII.

[8] Wallis «Persian ceramie art belonging to Mr. Dulane Godman F. R. S, Ihirteenth Century lustred Wall-tiles London 1894, див. табл. XXXIV, XL, XLI та инші.

ність форми та композиційна дотриманість орнаменту, звязана вже з де-якою сухістю, примушують нас віднести цей посуд до другої половини XIII-го віку[1]. Як ручка, так і покришка з латою по-над дзьобом—метальові й уже є новою заміною відбитих частин посуду.

Значно ранішим здається нам фрагмент донця полумиска[2] (табл. IV, 1) з виображенням на ньому зеленкувато-брунатним люстром вершника в орнаментовому облямуванні між двома кіпарисами, що заповнені дамочним візерунком. Такі виображення вершників, особливо в люстрових полумисках, для перської кераміки є одним з найулюблених мотивів. Для всіх їх характерні одні й ті-ж риси: це той-же самий в загальних рисах накреслений вершник, той-же кінь із зниженою головою та наче поламаними ногами. В нашій композиції, порівнюючи, новиною є лише кіпариси, неначе пересаджені з бортів полумиска до його донця[3]. Для того, щоб заповнену площу повернути до звичайної круглої форми, або навіть наближеної до неї своїми композиційними можливостями шостикутньої зірки, довелося зверху й знизу між кіпарисами вмістити по два орнаментальних волока, після чого улюбленого вершника можна було повторити в звичайних формах.

Нам лишається тепер перейти до кахлів, що складають звичайно найбільший контингент усякої подібної збірки.

Три сидячих постаті заповнюють кахлю[4] (табл. IV, 2); середня з них трохи не вдвоє більша за бокові через потребу заповнити яко-мога щільніше восьмикутник кахлі. Ледве накреслені, подекуди неначе злиті контури фігур, що застигли в безрухих поставах, рівне, неорнаментоване зеленкувато-брунатне тло, що відіграє рідким золотом, свідчать запевність ранньої її дати та за деякий відбиток провінціялізму.

Зразком виробництва безумовно більшого керамічного центру є кахля тієї-ж форми[5]. Тут знову ми зустрічаємося з тим же улюбленим мотивом вершника в ще характернішому вигляді. Виображення вершника на кодолі є повторенням мотиву, що склався ще за Сасанідської доби, зустрічається на метальовій таці[6] цього часу й звязаний з певною історичною легендою про подію на полюванні Бахрам Гура. Як пані з гарему цього шаха, так і мета його стріл—лань на нашій кахлі відсутні, але вершник всеж робить рух руками, наче для того, щоб натягти тетивку невиображеного лука. Відсутність таких, здавалося-б, конче потрібних, щоб утямити сюжет, деталів композиції стає зрозумілішою, коли взяти до уваги з одного боку, що заповнення поданої восьмикутньої просторони вимагає фігур власне такого розміру, до того-ж для пані та лані вже не стає в ній місця, з другого те, що сюжет такого давнього похід-

[1] Раніший кухоль тієї-ж форми змальовано в E. Kühnel «Islamische Klein kunst», 47.
[2] № У каталозі 2136; розм. 90 × 115 мм.
[3] Порів. Wallis «Lustre vases», т. XIII.
[4] № У каталозі 2135, вис. 125 мм.
[5] № У каталозі 2131, вис. 205 мм.
[6] F. Sarre. Die Kunst des Alten Persien. Berlin 1923. Табл. 106.

ження при всій постійності Сходу загубив гострість злободневности, так що, маючи обов'язкове бажання бачити на кахлі власне це, давно знайоме вираження, можна було вже поступитися менш помітними фігурами, все-ж зберігаючи їх кожного разу, коли це дозволяє місце[1]. Від зразків кераміки з люстром, які ми вище розглянули, кахля ця відрізняється тим, що її зроблено в кілька фарб — тло, всуціль закрите дрібними закорючками, злотно-брунатне, орнамент із стилізованих рослин, що подекуди нагадують якихось звірин, кремово-білий, кодола синя з бірюзовим чепраком, одяг на вершинку сірувато-блакитний з білим орнаментом. Облямовано все вираження смужкою злотно-бурнатного напису на кремово-білому тлі[2].

Друга кахля[1] на тому-ж малюнку (праворуч) відбиває хинські впливи. Початок зносин Персії з Хінами стосується, як відомо, до значно раніщого часу. Риси специфічно хинської стилізації зустрічаються зокрема на перській кераміці не так зрідка, до самих кахлів з вираженням на них хинського імператорського дракона, але шляхи впливів лише накреслено, фактів безумовного запозичування не встановлено. На нашій кахлі виображено птаха, що летить серед рясного рослинного орнаменту й дуже близький до хинського фенікса фонг Гоанг'а. Розфарбовано кахлю, як звичайно: — тло злотно-брунатне, орнамент кремово-білий, лише на смузі, що облямовує центральне вираження та повторюється без значних змін трохи не на більшості кахоль цього типу та доби, розкидано блакитні плями, що порозпливалися.

Наприкінці опису де-яких зразків колекції Музею Мистецтв ВУАН, підкреслимо до поданої вище характеристики перської кераміки XIII-го віку надзвичайну тривалість східнього мистецтва: вже на небагатьох наших прикладах ми бачили, в якій мірі перське середневіччя запозичує у Сасанідського мистецтва не тільки побудування композиції, окремі мотиви, але й цілі сцени. Таку-ж тривалість ми можемо припустити й для пізніших та менш досліджених періодів і тому датування перських пам'яток на підставі ознак сюжетних та композиційних складніше, ніж яке инше.

Нашим описом ми далеко не вичерпали колекції Музею ВУАН навіть що до речей XIII-го віку, поминувши вже велику кількість зразків кераміки пізнішого часу, за які тут, через брак місця, і не приходиться казати.

Історію перської кераміки поки-що тільки накреслено. Не тільки не зібрано потрібні для писання про неї матеріяли, але навіть не з'ясовано й усю наочність приступних для студіювання пам'яток, розкиданих по різних збірках Європи та Америки. XIII-й вік у перській кераміці, який є зараз найрозробленішою її добою, являє для дослідника ще якесь відокремлене ціле, слабко звязане з попередніми та пізнішими добами. Тим бажанішою здається нам широка публікація кожної окремої пам'ятки, особливо-ж такої цікавої збірки, як Київська.

Київ, 15/IV—1925 р.

[1] Wallis. «Wall-tiles» ст. 23 табл. XXVI. Rivière. «La cèramique...», табл. 62.

[2] Кахля датована (1227 р. н. е.); про це, а також низку инших приміток див. статтю В. А. Крачковської стор. 15 — 16.

[1] № У каталозі 2137; вис. 210 мм.

Кухоль. — Cruche. Musée des arts de l'Académie des sciences Ukraïnienne.

Полумисок № 2140.—Écuelle. Musée des arts de l'Académmie des sciences Ukraïnienne

Дорожанс
Публічне
Бібліотека
УРОР

Фрагмент дониця полумиску Fragment d'un fond de l'écuelle. Musée des arts de l'Akadémie des sciences Ukraïnienne.

Державна
Публічна
БІБЛІОТЕКА
УРОР

1. **Фрагмент донця полумиску.** Fragment d'un fond de l'écuelle Musée des arts de l'Académie des sciences Ukraïnienne.

2. **Кахля № 2135.** – Cerreau de foïence. Musée des arts de l'Académie des sciences Ukraïnienne.

Державна
Публічна
БІБЛІОТЕКА
УРСР

Kavvadias N°[illegible]. Carreau de faïence. Musée national de l'Académie de [illegible]

Kavvadias N°[illegible]. Carreau de faïence. Musée national de l'Académie de [illegible]

ХРОНІКА

РЕПУБЛИКА СРПСКА
НАРОДНА БИБЛИОТЕКА

Ж У Р Н А Л

Засідання Комісії для з'ясування моментів розходження Головполітосвіти й Головнауки в поглядах на організацію Музейної мережі та Музейної політики в У.С.Р.Р.

Підстава: Постанова Держ. Науч. Методкому від 24/V — 26 р.

25 Травня 1926 р.

Члени Комісії за вибором Методкому: Голова т. Я. Чепіга, члени т.т. М. М. Криворотченко (від УПО) та В. В. Дубровський (від УКРНАУКИ).

Присутні т.т.: А. В. Вінницький (Директор Всеукр. Істор. Музею в Київі), Ф. Л. Ернст (Всеукр. Істор. Музей), П. П. Курінний (Директор Лаврського Музею в Київі), І. Леонтович (Директор Миколаївського Держ. Музею), проф. С. С. Дложевський (Од. Іст. Арх. Музей), Г. Кухарський (Директор Полтавського Музею), М. Константинов (Директор Житомирського Досл. Музею), О. Оландер (Харківський Соціяльний Музей), Б. К. Пилипенко (Харківський Соціяльний Музей), проф. С. А. Таранушенко (Харків, Музей Мистецтв), проф. О. С. Федоровський (Харків, Археологічний Музей).

Голова Я. Чепіга.

Секретар П. Курінний.

Слухали:

А. Згідно з постановою Держметодкому поставлено на обговорення і проробку Комісії питання про моменти розходження УКРНАУКИ та УПО в поглядах на майбутню організацію музейної мережі, методи їхньої роботи, та об'єднання всієї цієї роботи в одному управлінні.

Ухвалили:

По обговоренні, в якому взяли участь В. В. Дубровський (Укрнаука), М. М. Криворотченко (УПО), Я. Чепіга (Науч. Метод.), А. В. Вінницький (Всеукр. Істор. Музей), П. П. Курінний (Лаврський Музей),—прохати наміченого до наради доповідача М. М Криворотченка та співдоповідача В. В. Дубровського зробити доповідь по тезах, надрукованих, як матер'яли до конференції.

І. Доповідь М. М. Криворотченка.

1. Музеї капіталістичної доби в Росії, а нині музеї в капіталістичних країнах найдужче виявляють анархію всього капіталістичного господарства, як і вся капіталістична наука й освіта. Не зважаючи на те, що в усій освітній роботі капіталістичне суспільство намагалося провести певну потрібну для нього систему, музеї ніколи не мислилися яко мережа установ з певними спільними для цієї системи завданнями, з певним місцем у системі науки й освіти, з певною системою внутрі власної мережі.

2. В наслідок усього сказанного, всі музеї й музейна робота в цілому в капіталістичнім суспільстві набули цілковитої автономности, а разом з тим академізму, безсистемности, випадковости, а завдання їхні визначалося, як вільне служіння «чистій» науці.

3. Оскільки суттю радянського будівництва є перш за все плановість усіх заходів у всіх ділянках господарчого й культурного життя, то це завдання, — все повернути на зміцнення своєї влади, — вимагає перед усім привести роботу всього державного апарату, як і всю громадську роботу до певної твердої системи й проводити її за певним твердим планом.

4. Уся музейна політика мусить виходити з цієї головної засади радянського будівництва, і вся робота музейна, як організації Наркомосвіти мусить входити в певний план і систему всієї роботи Наркомосу.

5. Усю освітню політику Радвлади скеровано, по-перше, на утворення політично грамотних свідомих громадян Радянської республіки (апарат Політосвіти), по-друге, на створення широких кадрів кваліфікованих робітників, техніків, інженерів і дослідників у всіх галузях (апарат П. О., С. В. Пр. О,УН). Усю освітню систему скеровано на здійснення цього завдання, правда, не в однаковій мірі, тому й не однакові досягнення маємо в різних галузях.

6. Освітня політика й система освітніх установ сами визначають місце кожної категорії установ, значить, і музеїв.

7. Усі освітні й дослідні установи мають вузько спеціялізовану роботу, відповідну до диференціяції основного завдання: Політосвітні установи, Школи Соцвиху, Профшколи, Вузи, Наукові катедри, Наукові інститути, Академія Наук.

8. Музей мусить у цій диференцьованій системі посісти цілком конкретне місце, а саме — музей є одною з баз усієї освітньої роботи: політосвіти, соцвиху, профосу й науки.

9. Місце музею в системі освітніх установ, як одної з баз усієї освітньої роботи, ставить перед музеєм подвійне завдання: з одного боку музей є допоміжною установою для всіх категорій освітніх установ; з другого — музей є самостійна освітня установа з цілком певним завданням, з ясно окресленим полем роботи, як масової та поглибленої, так і суто-дослідчої.

10. Завдання музею, яко самостійної освітньої установи нині цілком змінює розуміння всього змісту, маштабу, напрямку й форм музейної роботи.

Найперше політосвітню роботу, як масову, так і поглиблену, музеї мусять поставити в повнім обсязі, яко постійну музейну роботу.

Для цього музеї мусять розробити методику цієї роботи й постійну програму її.

По-друге музеї мусять розпочати планову роботу підвищення кваліфікації політосвітніх і шкільних робітників у галузі використовування ними музею.

Врешті музеї мусять геть відкинути аматорство й випадковість у дослідчій роботі.

11. Науково-дослідча музейна праця є основою всієї музейної роботи як допоміжної для инших установ, так і самостійної освітньої.

У цій галузі музеї ще досі перебувають у надто хаотичнім стані що до систематизування матеріялів і що до наукового їх освітлення; це наслідок, — з одного боку, ще остаточно не розробленої системи окремих елементів сучасної моністичної науки, з другого — академізму й часто консерватизму наукової роботи самих музеїв.

Музеї мусять використати всі досягнення діялектичного матеріялізму в усій своїй дослідчій роботі, а тим самим і в системі розташування матеріялів, і в освітленні цих матеріялів у експозиції, і в усій політосвітній роботі.

12. Музеї — інтегральні освітньо-наукові установи.

Музеї з різних причин можуть обмежуватися якоюсь спеціяльною цариною (мистецтво, археологія, зоологія й т. п.), або об'єднувати роботу в сумежних галузях (природа, побут і т. п.), але всі вони разом творять єдину систему музеїв, оперту на повну систему людського знання, об'єднану спільним головним завданням і спільним планом роботи.

13. Відсутність твердої єдиної музейної політики спричинилася до того, що поруч з мережою музеїв НКО вже виросла й дуже швидко стихійно розростається мережа музеїв инших Наркоматів, що проводять роботу яка належить до компетенції НКО до того-ж без жадного його контролю, тим у корні порушуючи основні закони про Народню Освіту на Україні.

Всі ці музеї мусять увійти в єдину систему музеїв УСРР.

Єдність мережі з одного боку й конечна потреба приступити до планової роботи всієї музейної системи з другого — вимагає організації при Наркомосвіті Единого музейного центра, який керував би як методологічно, так і організаційно роботою всіх музеїв УСРР.

а) Запитання доповідачеві:

1. Чи взято на увагу те, що дослідча робота установ НКО має на меті також і відбудову господарства.
(П. П. Курінний).

Відповіді на них:

1. Узято на особливу увагу, тому в доповіді де-кілька разів підкреслено, що план дослідчої роботи музеїв це частина загального плану НКО й усієї дослідчої роботи всіх установ, які проводять цю роботу.

2. Чи взято на увагу, що музеї мають бути осередками збирання матеріялів для дослідчої роботи инших установ.

(П. П. Курінний).

3. Як уявляє УПО підготовку музейних робітників.

(М. Константинов).

4. Де проводиться підготовка кваліфікованих робітників у УПО.

(П. П. Курінний).

5, Як УПО мислить перехід музеїв Вузівських до музейної мережі. Скажемо, Анатомічний та Зоологічний Музей. Там є група наукових робітників, що працюють над матеріялами. Чи зможе УПО керувати їхньою роботою?

(Я. Чепіга).

2. У доповіді це також відзначено; в тезах є пункт: «подбати, щоб у кожній окрузі був музей, а в дальнішому й по головніших районах». Зазначалось також, що наукова робота є базою й освітньої допоміжної, тому музеї так само мусять виходити з цієї бази.

3. Підготовка мусить іти через семінари підвищеного типу й аспірантуру при музеях — тут УПО не розходиться з УКРНАУКОЮ. Але УПО виносить цілу систему підготовки од первісної роботи музею: екскурсії, через гурток підготовчий, гурток поглиблений, спеціялізований до семінара й аспірантури, а не тільки сторонній вже кваліфікований елемент.

Питання аспірантури в музеях при їхнім сучаснім стані надзвичайно складне, його треба докладно проробити, отже УПО ставить тільки це питання на чергу дня.

4. По вечірніх школах 1 і 2 групи, у Партшколах і зрештою у Вузі—Артемівськім Університеті, що готує робітників високої кваліфікації — викладавців Вузів і організаторів.

5. УПО ставить питання про введення в систему тільки тих музеїв, які можуть од цього дуже збільшити використовування матеріялів. По зазначених музеях працюють тільки одиниці, а для ширшої маси вони закриті. Об'єднуючи ці музеї в єдину систему, братимуть тільки штат, що їх безпосередньо обслуговує, а не науково працює над матеріялами. Отже й керувати роботою їхньою УПО не збирається, як і не керує роботою Наукових робітників, що працюють над матеріялами по музеях УПО.

6. Чи не буде стимулювати зменшення роботи, щоб ці музеї не переростали. (Я. Чепіга).	6. Музеї ці виникають у процесі дослідчої роботи й не збільшуватися не можуть, новий матеріял є наслідком роботи, отже стимулом до зменшення це ніяк служити не може.

II. Співдоповідь В. В. Дубровського.

Співдоповідь Дубровського В. В., залишаючи без освітлення ті пакти доповіди Криворотченкової, які не викликають сумніву й заперечень (потреба поглибити й поширити політ-освітню роботу, усунути хаос у складі Музеїв та системі управління), спиняється на аналізі даних, потрібних для точної і ясної постановки питання про те, як найдоцільніше налагодити апарат музейного б-ва і самих музеїв.

В. В. Дубровський починає з аналізи терміну Музей, бо різні робітники вкладають инший зміст, що не дає можливости дійти до порозуміння.

Розуміння Музей складається з трьох ознак: 1) Збірка річей, переведених за науковим планом; 2) Робітників, що мають наукову кваліфікацію; 3) Роботи: наукового досліду та широкої освітньої роботи.

Не передрішуючи питання, де буде адміністраційний центр музейної справи, чи в Укрнауці, чи в Укрполітосвіті, співдоповідач зазначає, що основним постулатом нормальної музейної мережі мусить бути об'єднання всіх держмузеїв в єдиному віданні.

Зміст роботи Музеїв можливо визначити так: вони є —

а) Державні сховища пам'яток матеріяльної культури та природи;

б) Науково-дослідчі установи, які повинні досліджувати ці пам'ятки й підготовляти нові кадри кваліфікованих музейних робітників;

в) Освітні установи, що розповсюджують серед трудящих мас відповідні знання шляхом політосвітньої роботи. Перша функція — збирання, консервація, реставрація та експозиція пам'яток (науково-технічні роботи). Друга функція: індивідуальні й колективні досліди, експедиції, науково-видавнича діяльність, підготовка шляхом аспірантури музейних робітників. Третю функцію здійснюють різні політ-освітні заходи — етікетаж, екскурсії, прилюдні лекції, гуртки друзів Музею, популярні видання й т. и.

Запитання співдоповідачеві:	Відповіді на них:
1. До якої групи своєї схеми музейних установ відносите Музеї інтегральні? (М. Константинов).	1. За моєю схемою інтегральні Музеї це центральні Всеукраїнські Музеї, але можуть бути й Музеї краєвого та місцевого значення. Я не вигадую ідеальної схеми, а роблю спробу уявити в системі ті Музеї, що є нині фактично.
2. Чому співдоповідач висуває потребу організувати охорону пам'я-	2. Тому, що справі охорони надається державно-громадський ха-

ток Старовини, коли Головнаука має інспектуру для її охорони?
(О. Оландер).

3. Кому належить термін: «Культурно-історичний»?
(М. М. Криворотченко).

4. Як керувала Укрнаука науковою роботою Музеїв?
(М. М. Криворотченко).

рактер і безумовно Музеї ніяк не можуть ухилитися від участи в цій роботі.

3. Термін: «культурно-історичний» належить мені; він є найхарактеристичнішим для відповідної групи Музеїв, які нині фактично існують.

4. Укрнаука є орган адміністративний і тому керувати «науково-дослідчою» роботою Музеїв не буде. Для цього є Укр. Акад. Наук. За Укрнаукою-ж є функції організаційні й контрольні. Укрнаука повинна організувати науково-дослідчу роботу Музеїв не шляхом командування, а даючи можливість самим науковим робітникам Музеїв погоджувати, уплановувати та посувати вперед свою науково-дослідчу роботу.

Відкрито обговорення питань, звязаних з оповісткою засідання.

Слово проф. А. С. Федоровського.

Звертаючи увагу на ту частину доповіди т. Криворотченка, де йде мова про потребу встановити єдину термінологію номенклатури для різних відділів Музеїв та самих Музеїв, проф. А. С. Федоровський завважає, що скеровувати сюди політ-освітню роботу в першу чергу й надавати їй надзвичайного значення недоцільно, бо питання номенклатури—термінології — питання другорядне.

Проф. Федоровський А. С., натомість, висуває потребу уважно проаналізувати пропозиції доповідача, що до меж завдань політ-освіти в Музеях; їх треба роздати тим, кому вони належать. Так політ-освіта покладає на музеї методичну роботу, але-ж це завдання методкому. Вона має на увазі підготовляти робітників для своїх установ, але-ж ми знаємо, що це завдання Профосу. Вона має керувати заповідниками, охороняти пам'ятки — але-ж на це є спеціяльний орган НКО. Недоцільна й недосяжна мета відривати різні потрібні політ-освітні музеї та лабораторії в других Наркоматів, — цього зробити ніхто не дозволить, а використання їх Ваш обов'язок. Основне завдання Музейної роботи нині: позбавитися хаосу, халтури, легковажности. Збирання матеріялів, вивчення матеріялів, охорона, видання повинні залишитися лише в Головнауки, бо т і л ь к и вона може з цим завданням справитися.

Слово проф. С. С. Дложевського.

Увесь скарб, що міститься по Музеях, як би його теоретично не класифікувати, має кардинальну рису, яка примушує розподілити його на дві окремі групи. До першої групи належать речі неповторні через їх хронологічну віддаленість, або через неповторні умови, в яких вони утворилися. Такі речі вимагають спеціяльної охорони й спеціяльного фахівського дослідження. Втрата такої речі, або зіпсування — незамінна втрата для науки.

Друга група музейного матеріялу складається з речей, культурно цінних не індивідуально, як одиниць, а як систематизованих збірок для ілюстрування наукових фактів (напр., збірка гірських порід даної місцевости, ілюстративні таблиці, статистичні таблиці).

Отже Музеї фактично розподіляються: 1) на такі, що переховують, досліджують і виносять наслідки цього дослідження в широкі маси і 2) на такі Музеї, котрі з самого початку утворюються з участю широких мас громадянства й цінність яких полягає не тільки в тому, що в них переховується, але й у самому процесі створення експонатів такого Музею.

Таким робом основною роботою в Музеї може бути науково-дослідницька, або, навпаки, переважати політосвітня, де наукові роботи, при відсутності технічного устаткування, можуть іти переважно в першій стадії.

Музеї з основною роботою науково-дослідчою мусять належати до Укрнауки, з основною роботою політосвітньою (такими будуть переважно Музеї місцевого краю) до Політосвіти.

Підготовка музейних робітників мусить проходити по звичайних вертикалях: Профос, інститут Наросвіти — фак. політосвіти, вища ступінь аспірантури при Музеях.

Слово Б. К. Пилипенка.

Промовець зазначає, що до доповіди т. Криворотченка хитався в висновкові, якому главкові повинні підлягати Музеї. Після доповіди він вважає, що мета Музеїв — виховання мас. Музей — не сховище речей. Коли питання стане руба, треба пам'ятати, що музеї інтегральні більше можуть бути використані П. О. Місцеві Музеї, що можуть мати інтегральний характер повинні бути підпорядковані П. О. Музеї політ-освіти науково-працювали. В питаннях охорони пам'яток Музеї теж можуть взяти участь. Коли Асканія Нова не може бути підпорядкована Музеєві то заповідник Шевченкова Могила — цілком можна підпорядкувати віданню музеїв, як і дрібні будинки, історично-революційні пам'ятки. В. В. Дубровський, в своїй оцінці величезних досягнень у роботі Музеїв РСФРР під керуванням Головнауки, базується на друкованих звітах останньої.

Але-ж на думку Пилипенка, що грунтується на списках музеїв Московської Головнауки, досягнення ці невеликі й свідчать про надзвичайну їхню консервативність. Для музеїв України приклад РСФРР був би поверненням до пережитого, негативного минулого.

Слово М. Константинова.

У науковій своїй роботі музеї Політосвіти позбавлені керівництва. Те, що зробили музеї та робітники, вони робили з власної ініціятиви. Волинський науково-дослідчий Музей, наприклад, має наукових праць на 100 друкованих аркушів, але не має жадної допомоги грошової, хоча-б на видання праць. Між тим серед готових до друку дослідів є низка геологічних, що мають велике значення для економіки нинішнього дня. Спиняючись на взаємоположенні наукової і освітньої роботи в Музеях, промовець зазначає, що освітня робота є синтезою попередньої наукової роботи. Без наукової роботи не може бути й політосвітньої. Охорона пам'яток — входить у обсяг роботи музеїв, але вона поставлена зле. Немає вказівок, немає грошей. Яка різниця між музеєм УПО та Укрнауки, коли вони ведуть майже одну наукову роботу? Немає. Гадаю, закінчує промовець, що треба мати окремий Музейний центр, де наукове керівництво було-б за Укрнаукою, керівництво-ж політоствітньою роботою, безперечно, за Уполітосвітою.

Слово проф. Ф. Л. Ериста.

Ф. Л. Ерист звертає увагу на те, оскільки мало уваги віддала УПО справі охорони пам'яток матеріяльної культури. У доповіді т. Криворотченка сказано лише, що «охорона тісно звязана з музеями»—і тільки. Між тим, коли після дуже великого збагачення наших музеїв за 1919—21 р.р. (час існування Вукопмисів, Губкопмисів та Укопмисів), після ліквідації цих організацій 1921 чи 1922 року все майно й відповідальність за справу перейшли до УПО, яка фактично виявила повну бездіяльність у цій справі. Між тим ми живемо в час революції й горожанської війни, коли загинула мабуть чи не більша частина пам'яток матеріяльної культури. Саме тепер треба вжити одчайдушних зусиль, що би ще встигнути врятувати те, що можна, — але УПО обмежилась тим, що лише за останні два роки додала до штатів де-кількох музеїв по одному «інспекторові для охорони культурних цінностей». Три чи два роки УПО не дала жадної вказівки чи інструкції про права й обов'язки цих інспекторів, ні копійки на роз'їзди по районах; вони працювали тільки з власної ініціятиви, у час, вільний від чергової, музейної праці, і їздили за рахунок своєї мізерної платні.

Нічого не зроблено УПО й у галузі підготовлення молодих музейних робітників, нашої «зміни». Кількість кваліфікованих музейних робітників України ледве сягає десяти. Решта, з усією відданістю музейній справі й бажанням підвищити свою кваліфікацію, — позбавлені можливости це зробити. УПО, на яку було покладено справу керування музеями, мусила-б потурбуватись про підготовлення кадрів молодих музейних робітників. У Київі був Археологічний Інститут, який мав таке завдання, але його 1924 р. закрито. В той час, як у Р. С. Ф. Р. Р. музейних робітників підготовлюють археологічний факультет Ленінградського університету, Інститут Історії Мистецтв у Ленінграді, Інститут Мистецтв та Археології в Москві, Росій-

ська Академія Художніх Наук та ин., — на Україні зараз немає де вчитись у цій галузі й наша молодь змушена йти до Ленінграду й Москви.

У справі підготовлення екскурсоводів, які-б несли знання й розуміння пам'яток матеріяльної культури до широких мас, УПО так саме не зробила нічого, і музей не в силі задовольнити колосальний попит, який зростає в масах що-дня.

УПО, яка нині обіцяє утворити спеціяльний Главк, досі не знайшла навіть можливим мати хоча-б якийсь музейний відділ, і керування музейними справами тулилося десь між клубами й бібліотеками, ніби на нелегальнім стані. В той час, як у клубній, бібліотечній, архівній справі досі відбулися десятки з'їздів, робітники музеїв за весь час революції не мали можливости з'їхатись для обговорення всіх пекучих і наболілих справ, і навіть тепер з'їзд було раптом, в останній мент, одмінено. Коли ми всеж таки приїхали, ризикуючи власними грішми, то це свідчить, що УПО не відчуває тої потреби, яка давно назріла серед музейних робітників.

Матеріяльне забезпечення робітників музейної справи (особливо кваліфікованих) страшенно відстало від робітників бібліотек, архівів, та ин.; виходить так, ніби музейна праця менш потрібна, ніж праця архівна.

Все це свідчить про те, що УПО надто мало цікавилася досі музейною справою. Треба зосередити її увагу тільки на чисто-освітній, особливо екскурсійній справі, передавши самі музеї до Укрнауки.

Слово П. П. Курінного.

Не слід глибоко торкатися дефектів музейної роботи в минулому. Торкатися варто лише постільки, поскільки від нього можна одержати висновки до поліпшення справи надалі. Питання підлягання музеїв якомусь Главкові може бути вирішене тільки після окреслення цілевої установки музею. Чи є наші музеї лише навчальними закладами, чи вони мають і якісь инші функції?

Першим завданням, що його висунуло перед музеями саме життя, є концентрація матеріялів Державного Музейного Фонду, себ-то одночасне утворення, як наукового фонду для відбудови економіки й культури краю, так і збереження взагалі державного фонду, якому загрожує небезпека руїни. Колосальні багацтва держави плили й пливуть через кордон. Що зроблено для того, щоб їх задержати тут? Які законодавчі, фіскальні та реальні заходи вжито до ліквідації цього явища? Які заходи вжито для боротьби з антикварами? Скільки грошей витрачено на купівлю наших цінностів з рук випадкових перепродавців, що за копійки перепродують уникати до рук сусідів, або нищать їх. Зроблено в цій галузі багато, але не стільки, скільки треба зробити в умовах негайности.

Експертиза й керівництво в цій справі повинні належати лише органам Головнауки, бо потребують відповідної глибини.

Другим завданням є консервація, реставрація, наукове определення й наукове вивчення та видання здобутих матеріялів, — функції теж апарату Головнауки.

Третім завданням музеїв є переведення систематичних планових дослідів свойого району, досліду, що є по формі й по методах частиною дослідчої роботи відповідних органів, себ-то в найбільшій мірі Академії Наук і Головнауки.

Четвертим завданням музеїв є використання збірок та висновків з них, як матеріяла до широкої освіти робітничих і селянських мас. При останньому експонування належить віданню органів Укрнауки, організація планових виставок, організація планової масової роботи — органам Політосвіти.

Ц'яте завдання — стажування робітників, аспірантура в музеях, тільки Укрнауці, згідно з сучасними положеннями.

Мене не лякає різноманітність назв відділів музею і типів музею. Їх підказують умови історичного й природничого життя краю, історія розвитку музеїв, мета музею, що точніш вони його відбивають, то краще.

Отже, на підставі всього сказаного, я гадаю, що найдоцільніше керівничий центр для музеїв дослідчого характеру звязати з діяльністю Укрнауки, поклавши на Політосвіту організацію та переведення масової освітньої роботи в музеях дослідчого типу.

Крім музеїв науково-дослідчих повинні бути й Музеї тільки політосвітні,—музеї світознавства то що, які мають формуватися з науково складених репродукцій, діяграм, муляжів і т. и. Такі музеї повинні бути по всіх сельбудах, хата—читальнях. Укрнауці в цих музеях нічого робити, її обов'язок до них дати науково проконтрольований матеріял.

Слово О. Оландера.

Беручи на увагу переважність моменту «цілевої установки» музею в політосвітньому напрямку, а також спираючись на конечну потребу провести справу охоплення широких мас, щоб виробити певний світогляд за недоцільніше визнаю передачу музеїв до відання Головнауки. Головнаука буде сприяти переважно моментам збирання й консервації, що являє собою тільки базу для головної музейної праці, звязаної з ідейним керівництвом політосвітнього центру. Тому музей повинен, безпосередньо підлягаючи Політосвіті, проводити науковий розділ роботи в звязку з органами Головнауки, а не навпаки, бо инакше це привело-б до консервування колекцій у «храніліщах», а не до використовування їх широкими пролетарськими колами, а це було-б злочином перед суспільством.

У галузі охорони загальна діяльність та ініціятива музеїв Політосвіти яскраво свідчить про великі досягнення в справі обліку реєстрації та певних заходів для фабричної охорони пам'яток.

Слово А. В. Вінницького.

Промовець каже, що ні Головнаука, ні УПО не задовольняли музеїв. Головнаука не керувала науково-дослідчою роботою; УПО не керувала роботою політосвітньою. Політосвіта досі абсолютно не цікавилася науковою

роботою Музеїв, а коли ця робота існувала, то вона йшла з ініціятиви самих робітників. Єдиним виходом є організація Комісії чи Главка, який би керував музейною роботою, як у галузі науково-дослідчій, так і політосвітній.

Слово проф. С. А. Таранушенка.

Музей передовсім — наукова установа. Без наукової роботи немає музею. Освітня робота є невідривною частиною роботи музеїв. Без неї також немає музею. Вимога передати музеї науково-дослідчого характеру до УПО викликає запитання: — чому не передати тоді до неї-ж наукових бібліотек, обсерваторій, ботанічних садків і т. и.

Хиби в музейній роботі почасти є наслідком минулого й бідности нашої на гроші та людей. Схема доповідача т. Криворотченка добра, але не життьова. Вона не погоджена з усією сумою обставин, що в них музеї наші виросли й зараз перебувають. Наводити факт наближення музеїв до нас числом перепущених відвідувачів не годиться, бо саме число без аналізу обставин роботу музею уявлення про роботу музею не дає. Музеї Науково-дослідчого характеру мусять перейти до Укрнауки, а Політосвіта має подбати, щоб виправити масову освітню роботу там, де це потрібно.

Кінцеве слово В. В. Дубровського.

Перше, що треба зауважити про думку, що ніби музеї, коли вони перейдуть до Укрнауки, стануть мертві, «академічні» й т. и., це те, що так ні в якому разі не буде: 1) тому, що й зараз політосвітню роботу кількосно проводять по музеях Укрнауки також, як і по музеях УПО (Нац. музей ім. Шевченко УПО — екскурсантів за рік 26.000; Лаврський музей Укрнауки — 31.000); 2) тому, що наукові робітники давно вже зрозуміли все величезне значення політосвітньої роботи та свої обов'язки в цьому напрямкові; 3) тому, що без грунтовної наукової підготовки політосвітню роботу не можна вести, не впадаючи в вульгаризацію та різні помилки. Друге, що треба відрізняти музей, (державне сховище науково-цінних раритетів + науково-освітній апарат), від виставки, (експонування частини музейних речей чи просто «виставка», себ-то, підбор речей, які в разі загину, можна відновити в усякій кількості), та від «кунсткамери», себ-то, просто збирання без наукової системи всяких випадкових цікавих речей, чого завжди уникають музеї УПО, що характеризує не досягнення їхні, а деградацію. Нарешті, треба зауважити, що коли ми порівняємо колосальну роботу, проведену Головнаукою РСФРР у музейній справі, всім добре відому, як той представник УПО не ганьбив її, коли порівняємо її з безпорадним становищем нашої музейної мережі, що була в більшості під номінальним керуванням «Клубного відділу УПО», коли пригадаємо, що тільки зараз відкриваються можливості справжнього розквіту науки на Вкраїні, було-б нераціональним, непослідовним, шкідливим залишити музейну мережу в сучасному розпорошеному стані, не об'єднати її під віданням Укрнауки й навкруги роботи Всеукр. Академії Наук, поставивши їх у загальний

план цього розквіту науки на Вкраїні та зв'язки її з потребами господарчого й культурного будівництва.

Кінцеве слово доповідача М. М. Криворотченка.

Основне розходження—в розумінні місця музеїв у системі освітніх установ, а, значить, і цілевої установки.

Музеї мусять бути й уже є активними освітніми й науковими установами.

Освітню роботу музеї мусять проводити планово, як одне з своїх основних завдань, для того мусять вживати всіх властивих форм, а не тільки старого позашкільництва земського типу.

З освітньої роботи Музеїв користується широка маса від неписьменного селянина до кваліфікованого робітника, і більшу її частину дає політосвіта.

Не тільки співвідношення в кількості, а, головним чином, те, що метода використовування музею і форми є політосвітніми й уже проникли Соцвих і пронизують профустанови,—це звязує музеї з Політосвітою.

Говорити про музеї типу, поданого т. Курінним і т. Таранушенком,—значить, зовсім не розуміти сучасної освітньої роботи;—УПО так само нічого робити в таких музеях, як і Укрнауці, і УПО нищить такі музеї, коли вони де виникають, як шкідливий елемент.

Без наукової роботи не може бути Музею, але наукова робота мусить бути скерована в бік угрунтування освітньої не в майбутнім, а нині й активно. Говорити, що наукова робота сучасних музеїв теж для мас, як то каже Дубровський—це грати словами, цього завуаліровувати не можна, це рівне тому, як де хто каже, що комуністичні форми життя приймає, але... в майбутнім, як історичну необхідність. Негайне повертання наукової роботи музеїв до угрунтування сьогодні освітньої роботи, це вже вимагає нині ця-ж сама історична необхідність.

А це вимагає, щоб і методична, значить, і методологічна робота музеїв стала, як чергове завдання музеїв, і незрозумілим є заперечення т. Федоровського, який сам розробляв і розробляє методологію у відповідній галузі.

Але методологію нині мусять виробляти, яко методологію музейної роботи всі відділи й усі музеї разом, і то методологію не тільки дослідчої, а й освітньої частини музейної праці.

Покладати на Політосвіту тільки екскурсійну справу,—це не знати, що таке політосвітня робота. Жах екскурсоводів у нас і ще більший жах у Москві є наслідком цього. Ніякі курси підготовити його не можуть і вузи не дадуть. Екскурсовода мусить готувати музей у процесі своєї роботи. Музейні робітники мусять стати до підготовки екскурсоводів вищої кваліфікації, і це є робота теж високої кваліфікації. Покладати освітню частину роботи музеїв на сторонній елемент значить нищити освітнє значення музею.

Ремство на кволу роботу УПО безпідставне,—не главк і не особи винні, а об'єктивні умови: з'їзди визначає Раднарком, а кошти на охорону звязані бюджетовими умовами.

Охорона терпіла не з причин, зазначених т. Ернстом, — Комиси ніяких інструкцій не давали, а робота буйно йшла, бо охоронці відчували громадську відповідальність. Інспектура охорони проводила інтенсивну роботу коли... хотіла робити.

Підготовка робітників можлива, коли знаєш кого й для чого готуєш. Археологічний Інститут, Інститут Мистецтва й Матеріяльної культури — це не повний комплекс підготовки музейних робітників. Вони дадуть на невелику частину не звязаних між собою відділів фахівців, що їх ми ще не зможемо назвати музейними робітниками в повнім розумінні.

Останній висновок — освітнім завданням нинішнього дня мусить бути підпорядкована велика частина дослідчої й методологічної роботи музеїв, а об'єкт музейної роботи визначає місце керівничого центру. Музеї стали активною базою роботи всіх вертикалей і аналіза цифр це стверджує.

Музейна практика РСФРР — плачу гідна; це доводять і стаття т. Троцької, і те, що УПО постачає матеріяли руським музеям, і боротьба поміж такими музеями-фондами, як Ермітаж і Головмузей, і система музею, що стоїть поруч з Головмузеєм,— як Історичний Музей у Москві.

Засідання закінчено ухвалою зафіксувати думки, висловлені в процесі зборів, окремим журналом, додати до нього всі проєкти резолюцій і передати його, як матеріял, на остаточний висновок вузької наради Комісії, а потім до Держ. Науч. Методкому на вирішення.

Голова Зборів (підпис).
Секретар (підпис).

Додатки до Журналу: 1) Проєкт резолюції, поданий професором О. С. Федоровським.

Затверджено 2/IV—27 р.
протокол № 17.

РЕЗОЛЮЦІЯ ПРЕЗИДІЇ УКРНАУКи ПРО МУЗЕЙНУ СПРАВУ В УСРР.

Визнаючи, що музеї за постановою Держнаукметодкому та Колегії НКО повинні бути по цілевій установці науковими установами з широкою політосвітньою роботою, що музейна справа в УСРР досі не впорядкована за об'єктивними обставинами (розподільність музеїв в минулому, відсутність музейних нарад, відірваність музеїв від керуючих центрів), що музеї виростали й оформлялися de facto, що стан охорони й матеріяльні можливості для їх роботи були не завжди достатні, Президія Укрнауки ухвалює провести їх оформлення зовнішнє і внутрішнє в такий спосіб:

I. Установити нормальні типи музеїв за певними науковими ознаками: 1) наявність систематизованих колекцій природничих чи матеріяльно-культурних; 2) кадр наукових робітників, що вивчають і публікують їх; 3), а саме: а) краєзнавчого місцевого типу музеї вище округового маштабу; б) синтетичні краєві музеї з ознаками наукової установи; в) наукові музеї республіканського значення, з яких кожен має певну спеціялізацію (при-

родничі, технічні, соціяльно-історичні), певну територію дослідження і впливу, певний маштаб (республіканський чи краєвий).

II. Визнати, що окремою галуззю можуть бути музеї навчального характеру у віданні учбових закладів, де експонати підбираються за науковими ознаками, але звичайно не мають унікального значення. Що до музеїв инших урядництв, зокрема промислових, то це питання окремо обміркувати на музейній нараді.

III. Для встановлення певної класифікації музеїв УСРР і для переведення в музейній політиці принципів планового господарства вжити таких заходів: а) негайно скласти типові положення для музеїв — республіканських, округових та місцевих, де буде визначене завдання, склад та обсяг відання музею; б) визнати єдність музфонду музеїв НКО та потребу нормального розподілення експонатів, уникаючи проте зайвої централізації їх.

IV. Визнати: а) що музеї державного значення є такі (на держбюджеті):

1. Майбутній центральний музей України в Харкові, що спочатку складатиметься з таких музеїв: Х. музею українського мистецтва, Х. Археологічного соціяльного ім. Артема і музею Слобідської України;
2. Всеукраїнський музейний городок (кол. Лавра) всесоюзного значення;
3. Всеукр. історичний музей ім. Шевченка;
4. Київський музей мистецтв;
5. Чернігівський державний музей;
6. Полтавський державний музей;
7. Волинський науково-дослідчий музей;
8. Кам'янецький іст.-археологічний музей;
9. Дніпропетровський краєвий музей;
10. Одеський Іст.-Археологічний музей (всесоюзн. значен.);
11. Одеський художній музей;
12. Миколаївський іст.-арх. музей;
13. Миколаївський музей живої природи (т. зв. Акваріум);
14. Херсонський іст.-арх. музей;
15. Луганський державний музей;

б) що округовими музеями є всі ті, що по округових містах, а всі инші є музеї місцевого значення. З останньої категорії треба призначити державну дотацію для таких музеїв:

1. Натальївського місцевого;
2. Маріупольського округового;
3. Київської картинної галереї;
4. Бердичівського округового;
5. Уманського округового;
6. Коростенського округового;
7. Єврейського ім. Менделе в Одесі;
8. Музею АМСРР в Анані;
9. Херсонського природничого;
10. Картинної галереї ім. Верещагина в Миколаїві;
11. Вінницького округового;

12. Лубенського округового;
13. Роменського округового;
14. Ізюмського округового;
15. Сумського округового;
16. Остерського місцевого;
17. Лебединського місцевого;
18. Конотопського округового;
19. Сосницького місцевого;
20. Ніжинського округового;
21. Глухівського округового;
22. Путивльського місцевого.

V. У внутрішній організації музейного фонду перевести принципи планового господарства в такий спосіб: а) перевести, спеціяльно призначеними Укрнаукою комісіями, ревізійну перевірку майна та інвентарів музеїв з переінвентаризацією їх (в разі потреби), при чому відокремити основні й додаткові фонди кожного музею; б) скласти уніформовані зразки інвентарів, картотек і т. инш. для музеїв; в) наперед експонування музфондів переводити їх вивчення і встановлення певної системи експонування; г) скласти загально-обов'язкові інструкції що до перехования, систематизації та експозиції музейних пам'яток; д) звернути особливу увагу на умови перехования й охорони музейних пам'яток (приміщення, консервація, охорона від грабунків).

VI. Усталити наукове керівництво в державних музеях у такий спосіб: за директором залишаються повністю адміністративно-економічні функції музею; наукове керівництво покладається на наукову раду музею, в склад якої входять, крім директора й наукових співробітників музею, представники зацікавлених державних і науково-дослідчих установ, партійних і громадських організацій і окремі спеціялісти; персональний склад наукової ради затверджує Укрнаука; скликання наукової ради на певні терміни для адміністрації музею є обов'язкове; постанови наукової ради для адміністрації музею є обов'язкові; директор має право накладати veto на постанови Наукової Ради, шляхом мотивованої заяви до Укрнауки; для забезпечення проведення роботи в державних музеях на належній науковій височині на відповідальні посади призначати лише осіб з достатньою науковою кваліфікацією; директор є голова наукової ради музею; ці модуси внести в типові положення про музеї республіканського значення.

Що до округових та місцевих музеїв, визнати, що загальне наукове керівництво й догляд за всіма ними належить Укрнауці. Цей модус внести до типових положень про округові та місцеві музеї.

VII. Наукові видання музеїв урегулювати в такий спосіб: музеї подають свої щорічні звіти, які в ексцептах друкуються в Бюлетені Укрнауки чи в Музейному Збірнику; музфонди після впорядкування друкуються в формі каталогів музеїв; для публікації наукових досліджень по музейних матеріялах існує періодичний музейний орган (Музейний Збірник); крім того сприяти окремим науковим публікаціям музеїв за відповідальністю наукової ради музею.

VIII. Для врегулювання питання про музейну аспірантуру: а) негайно розглянути й внести на затвердження проєкт положення про музейну аспірантуру; б) затвердити список музеїв, що мають право на аспірантуру, а саме:

Музеї.	В яких галузях музейництва.
1. Центральний музей України —	Мистецтво загальне та українське, археологія, етнографія.
2. Всеукр. музейний городок —	Порівняльна історія культів, історія друкарства, українське мистецтво, нумізматика.
3. Всеукр. історичний музей ім. Шевченка—	Українське мистецтво, археологія, етнографія.
4. Київський музей мистецтв —	Західнє мистецтво.
5. Дніпропетровський краєвий музей—	Археологія, народнє мистецтво.
6. Волинський н.-д. музей—	Археологія, укр. етнографія.
7. Одеський Іст.-арх. музей —	Антична археологія та мистецтво.

Крім того, вважати за важливе чергове завдання утворення інституту Історії Матеріяльної Культури для підготовки нових кадрів висококваліфікованих музейних робітників; базою для цього інституту повинні бути всі музеї УСРР.

IX. Для наукового обгрунтування політосвітньої роботи треба: а) видавати для індивідуальних одвідувачів науково-складені провідники; б) для поглибленого розуміння масами музфондів запропонувати музеям підготовлювати за програмою, (яку скласти), Укрнауки кадри екскурсантів, а наявних спеціялістів взяти на облік; в) запропонувати музеям організувати з своїх збірок тимчасові виставки, видати до них провідники, листівки; г) експонування речей обов'язково супроводжувати пояснюючими написами,— поки-ж речі наукою не вивчені й не систематизовані, експозиції їх для широких мас не припускати; д) матеріял музею використовувати для лекційної роботи в разі можливости.

X. Визнаючи, що сучасне становище музейної справи в Харкові найгірше, ніж де небудь на Україні, що в принципі об'єднання музеїв м. Харкова можливе, що єдиною неминучою умовою цього є побудування нового спеціяльного приміщення (чи відпуск відповідного будинку), покласти за основу при організації в Харкові об'єднаного державного музею проєкт Центрального музею України, (що був складений за постановою Президії Укрнауки з 7/XI—25 р.), утворивши в першу чергу соціяльно-історичні відділи. Для цього нині-ж утворити при Укрнауці Організаційний Комітет для дальшої розробки цього проєкту й реалізації його в складі всіх тих осіб, що розробляли проєкт музею України раніш та проф. Гордієва й т. Криворотченка. Визнати, що представники відповідних науково-дослідчих катедр повинні входити до складу наукових рад сучасних державних музеїв, зокрема до соціяльного музею та музею Слобідської України, і до майбутнього центрального музею України.

XI. Обговорення й деталізацію всіх цих чергових питань музейного будівництва в УСРР покласти на 1-у музейну нараду УСРР, що вже призначено скликати в травні п. р.

XII. Звернути увагу на підвищення зарплатні середньому науковому персоналові музеїв, яка дуже відстає від зарплатні вищого персоналу, — бо без цього важко забезпечити музеї науковим персоналом.

Згідно: (підпис).

ОДЕСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ ІСТОРИЧНО-АРХЕОЛОГІЧНИЙ МУЗЕЙ [1]).

I. Короткий історичний огляд.

Одеський Державний Історично-Археологічний Музей, найстаріший з теперішніх музеїв, що має після Ермітажу найбагатші в межах СРСР колекції з античної археології та існує під такою назвою з жовтня 1924 р., був відкритий 1 січня 1843 р., як Музей Одеського Товариства Історії та Старовини, до складу якого увійшов р. 1858 «Одеський Міський Музей Старовини», затверджений 19 (31) липня р. 1825 й відчинений 9 серпня того-ж року. В березні р. 1920 Музей націоналізовано й надано йому назву: «Одеський Крайовий Історично-Археологічний Музей», під якою він існував до р. 1924, коли одержав назву «Державний».

[1] Головною працею про історію Одеського Музею Старовини є «Одесский Гос. Области. Историко-Археологический Музей—история Музея в связи с археологическими открытиями на северном побережьи Черного Моря» Г. Б. Цомакіона. (Одеса, 1925)—праця написана на завдання проф. С. С. Дложевського, який і прийняв її, як дипломову, при Одеськ. ІНО. В цій грунтовній праці, що поки залишається в рукопису, цілком вичерпано бібліографію як літературних джерел, так і архівних документів. Усі факти, подані в історичній частині цієї статті, взято з праці Цомакіона. Відомості про Одеськ. Археологічний Музей досі були розкидані по численній літературі, а де-які залишалися по Одеськ. Архівах. Для прикладу можна зазначити хоча-б: Н. Н. Мурзакевич: «Очерк заслуг наукам М. С. Воронцова (Записки Од. Общества Истории и древн. т. IV, 395); Зеленецький К. П. «Жизнь и деятельность И. П. Бларамберга (Зап. Од. Общ. Ист. и Др. II, 225); Скальковський А. А. «Одесса за 40 лет назад» (Труды Одесск. Статист. Комитет. IV, 1870 р.) В. Н. Юргевич «Историч. очерк 50-летия Им. Од. Общества Ист. и др. т. XIV) S. Q. Kohl «Rusen in Südrussland, Dresden u Leipzig 1841, II, 78. М. Г. Попруженко «Императ. Од. Общество Истор. и Древн. (Историч. Вестник, 1914, XI); Б. В. Варнеке «Имп. Од. Общество Истор. и Древн.» (Журн. Мин. Нар. Просв. 1914, XII); Одесский Вестник (journal d'Odessa) за 1826 р. г. г. 28, 30, 76, 78, 82; 1827 р. г. г. 1, 2, 6, 11, 13 — 16; 20 — 22, 25, 32, 47, 69, 70, 71, 73, 100; 1828 р. г. г. 5 — 6, 21, 40, 44, 61, 100 — 2; 1829 г. г. 3, 7, 28, 31, 32, 35, 47, 50, 59, 71, 72, 76, 86, 88, 91, 95, 98; 1830 г. г. 3, 10, 18 — 20, 29, 63, 101; 1831 р.г. г. 76, Звіти Одеськ. Товариства й протоколи з 1840 р.; архівні матеріяли в архіві самого Музею, в архіві Публічної Бібліотеки Окр. Арху, Од. Губкомунвідділу й инш. Опис окремих експонатів Музею по різних археологічн. періодичних виданнях, у першу-ж чергу в «Записках Од. Обществ. Истории и Др.» т. т. I — XXXIII; останніми часами: С. Дложевський «Одеський Держ. Істор.-Археолог. Музей» Черв. Шлях, грудень 1924 р., Sh. Meuzel «Das archäologische Museum in Odessa», Archaolog. Anzeiger, Berlin, 1925; 1/2 Heft. С. Дложевський «Одеський Держ. Істор. Археолог. музей,» 1925. Політосвіта № 1, Одеса.

Одеський Міський Музей Старовини закладено за допомогою відомого Новоросійського та Басарабського генерал-губернатора князя М. С. Воронцова (в 1823 р., вмер в Одесі р. 1858), який умів об'єднати круг себе культурну групу російського дворянства, що охоче тягнулось до Одеси — «города положительного, практического — дитяти труда и расчета», як визначає Одеський альманах 1840 р. Утворила цей музей надзвичайно освічена, як на свій час, людина Ч. П. Бларамберг (1772 — 1831), емігрант із Голандії, один з підручних Воронцова в культурній праці. Бларамберг скоро оцінив археологічні властивості північного побережжя Чорного моря, зацікавився ними не тільки сам, але об'єднав у покоях свого затишного будинку місцеву археологічну думку в гуртку своїх приятелів Стемпковського, Левшина, бар. Брунова, Папатодоре-Ніковула, С. Потоцького, Румянцева, Келера, Кепена, і зробився відомим археологом північного побережжя Чорного Моря й для вчених Західньої Европи. Першим дарунком до Од. Музею Старовини була колекція єгипетських, грецьких і римських старовинних речей (82 предм.), 265 грецьких і римських старов. монет та 50 томів книжок, що їх виділив Бларамберг із свого майна й подарував Музеєві, коли на підставі докладної доповіди Стемпковського — «Note sur les récher ches dantiguités qu'il y aurait à faire dans la Russie Meriodionale», яку підтримав Воронцов, було затверджено проєкт заснування в Одесі Музею. Музей Старовини був відкритий 9 серпня 1825 р., в невеликому павільйоні Бларамбергової садиби, на т. зв. Канатній вулиці.

Проте-ж, ні сприятливе ставлення Воронцова, ні напружене зацікавлення та енергія Бларамберга не могли-б утворити на початку XIX ст. центру археологічної науки для південної України в Одесі, коли-б цього не вимагали виняткові що до археології властивості північного Побережжя Чорного Моря. Ще з кінця XVIII-го ст. наші джерела зазначають постійні знахідки археологічних речей у цій країні й навіть у самій Одесі підчас будування або перекопування грунту, є відомості про заходи чужинців одержати дозвіл на експлоатацію археологічних цінностей, низка вчених улаштовує спеціяльні мандрівки до Криму для археологічних досліджень. 1809 р., в Миколаєві при Гідрографічнім депі складено колекцію з археологічних речей, яку передано до Одеси лише р. 1845. Р. 1811 один із піонерів музейної справи на північнім Побережжі Чорного Моря С. Г. Броневський зорганізував Музей у Теодосії. Розкопи Дюбрюкса підводять основи під Керченський Музей, офіційно відкритий 2 Червня 1826 р. Коротко кажучи, відкриття Музею старовини в Одесі й жваве зацікавлення археологією групи Одеських учених — це тільки вдалий наслідок тривких змагань налагодити археологічну справу, змагань, що почалися ще з кінця XVIII ст.

Доба Бларамбергова (1825 — 1831) була найблискучішою для Одеського Міського Музею. за перших часів його існування до колекції, що подарував Бларамберг, приєднано куплену на асигновані кошти останню частину його колекції (230 монет, 16 написів, 276 посудів, 139 металевих та инш. предметів), за прикладом Бларамберговим до Музею подаровано

Державний Історично-Археологічний Музей у м. Одесі.

1. Будинок, де нині міститься Музей. 2. Група присутніх на ювілейному засіданні Наукової Колегії Музею з приводу 100-річчя існування Музею.

Musée d'Histoire et d'Archéologie d'Etat à Odessa.

1. Musée. 2. Les collaborateurs du Musée et les membres de la Societe scientifique à la seanse solennelle du Musée à propos de son jnbilé centenaire.

ще де-кілька приватних колекцій, установи одержують наказа надсилати цікаві археологічні речі до Музею, Музеєві-ж відпускають кошти на придбання цінних об'єктів. Сам Бларамберг написав біля 30 праць з царини археології (12 надруковано), переводив розкопи й тримав звязок з відомими археологами Заходу.

Зараз-же після смерти Бларамбергової Музей перенесено разом із міською бібліотекою до будинку службових установ і керування бібліотекою та музеєм об'єднує в своїй особі А. Ф. Спада (1831 — 1843), людина освічена, але безпринципна та недбайлива. За Спади Музей завмирає, може навіть зменшуються його колекції.

Наступник Спади Н. П. Мурзакевич (завідувач Музею з 1843 до 1858 р.), від цього-ж часу фактично завідує, (як секретар Од. Товариства Історії й Старовини з 1839 р.), об'єднаним Музеєм; офіційно-ж обраний на охоронця Музею тільки р. 1873, (цю посаду він обіймав аж до своєї смерти — 1883 р.), одночасно він був обраний на віце-президента Товариства (з 1875 р.). Прибув Мурзакевич до Одеси з Москви спочатку — як доглядач Ришельєвського Ліцею, потім — як професор його, врешті — як Директор Ліцею—впорядкував колекції, що їх занехаяв Спада, добився відновлення щорічної стипендії на поповнення Музею й узявся за складання Музейного опису, якого частина вийшла в світ як: «Descriptio Museï publice Odessani pars 1, Odessa ex oficina urbio 1841 (92 стор. з 2-ма таблицями). З рапорта Мурзакевича, надісланого до міністра внутрішніх справ Л. А. Перовського в вересні 1851 року, видно, що за тих часів Музей складали ось які речі: давньогрецької старовини 215 №, римської 150 №, рідкостей 16 №, монет 1824.

В серпні 1854 р., з огляду на небезпеку від англо-французької флоти Музей зачинили, а його майно частково заховали в помешканні Од. Товариства Істор. і Старовини, частково в Ришельєвському ліцеї. Цей факт згубно відбився на дальшій долі Од. Музею Старовини. Як самостійна одиниця він більше не відродився, не витримавши конкуренції з новим закладеним Музеєм Од. Товариства, яке згуртувало в собі найкращі археогічні сили. Влада міста Одеси, обтяжена скрутним грошовим станом підчас Кримської війни охоче згодилася на приєднання Міського Музею до Музею Товариства Історії й Старовини тим скорше, що керування Музеєм фактично залишалося в певних руках того-ж самого Мурзакевича. Такий зміст має запитання новорос. і басарабського генерал-губернатора А. Г. Строганова з 9 травня 1858 р. до Од. Товариства — запитання, в наслідок якого Од. Міський Музей Старовини по 33 річнім самостійнім існуванні увійшов до складу Од. Музею Товариства Історії та Старовини.

З цього року історія Одеського Міського Музею об'єднується з історією Музею Од. Товариства Історії та Старовини і разом з тим щільно сплітається з історією самого Товариства, яке заснували р. 1839 Д. Ч. Княжевич, А. Я. Фабр, М. М. Кир'яков, М. Н. Мурзакевич і А. С. Стурдза. Об'єднані музеї вмістилися в одноповерховім домі, прибудованім р. 1843 за 3250 карб. на т. зв. Біржевому майдані там, де й тепер стоїть спо-

руджене р. 1883 нове помешкання Музею поруч з будинком кол. Старої Біржі (потім Міська Дума, а тепер Одеський ГубВиконком).

Не можна прослідкувати всі численні придбання Музею, що почав розвиватися надзвичайно швидко, особливо-ж після наказу 1847 р. «передавать в Одесский Музей те древности, которые не поступают в С.-Петербургские хранилища». Спочатку осібного охоронця-консерватора Музей не мав, і Товариство доручало одному з своїх членів доглядати Музей. На першого осібного охоронця обрали Мурзакевича р. 1873, і на цій посаді, як уже зазначено, він перебував аж до своєї смерти р. 1883; Мурзакевич же склав і першого Музейного покажчика р. 1850.

Важливими етапами в процесі розвитку Од. Музею були передачі під керування Товариства Ески-Кримської мечети, р. 1850 Теодосійського Музею, 1868 р. Судакської фортеці, 1869 р. Мелек-Ісламського кургану, 1896 р. турецької фортеці в Акермані. Надзвичайне поширення колекцій Музею викликало гостру потребу в новім помешканні. Таке помешкання (в ньому й тепер міститься Музей) і збудовано року 1883; тоді воно обслуговувало разом і Музей і Міську бібліотеку.

Наступник Мурзакевича В. П. Юргевич, також вчений археолог і професор Новоросійського Університету, обраний на віце-президента й охоронця Музею з 1883 до 1895 р., безпосередньо після смерти Мурзакевича, багато попрацював як для збільшення колекцій музею, так і для їхнього наукового оброблення, про що свідчать відповідні протоколи Товариства й томи «Записок».

З 90-х років для Музею починається нова доба, звязана з ім'ям А. А. Бертьє де-ля-Гарда й Е. Р. фон-Штерна. Коли А. А. Бертьє де-ля-Гардові Музей повинен дякувати, як нікому иншому, за надзвичайно цінні музейні експонати й навіть цілі колекції, то з ім'ям Е. Р. Штерна, — охоронця Музею з 1895 до 1911 р.р., сполучене піднесення наукового авторитету Музею до надзвичайної височини. За цей час Музей також придбав біля 100 лапідарних написів, збільшив вчетверо свої керамічні колекції, значно поширив, дякуючи Бертьє де-ля-Гардові нумізматичний кабінет, залікувавши свої рани, що дістав од невідомих грабіжників р. 1876 та 1879. Одеський Музей одвідують західні археологи, між иншим Фуртвенглер, Рейнак, Драгендорф і Кінк; чимало цінного матеріялу прибуває до Музею завдяки зразковим розкопам Штерна в Петренах, Акермані та на Березані тим більш, що державна субсидія Товариству ніколи не перевищувала найбільшої суми, відпущеної 1910 р. — 1877 карбованців. Заходами Штерна 1907 р. Міську Бібліотеку переведено до спеціяльного будинку й тому цілий будинок залишено за Музеєм.

По від'їзді Е. Р. Штерна до Галле, куди його було обрано за професора, а потім і за ректора, (на цій посаді він залишався аж до самої смерти 28 квітня 1924 р.), його заступили на короткий час кілька охоронців Музею — К. Г. Кагаров (з I IX 1011 до I/I 1912 р.), А. І. Селегінський (з I/I 1912 до I/I 1913 р.), а з I/I 1913 р. на охоронця музею обрано проф. Б. В. Варнеке. Але незабаром почалася імперіялістична, а потім грома-

дянська війна, яка затримала нормальний розвиток Музею. По відмові проф. Варнеке, в листопаді 1919 р., Музей до його націоналізації перебував короткий час, під керуванням К. М. Міліславлевича, як його охоронця. Після націоналізації Музею в березні 1920 р. з 24/IV того-ж року на директора його призначено проф. С. С. Дложевського, що керує музеєм і досі.

Імперіялістична війна й революция значно підірвала сили Од. Товариства Історії і Старовини, що прикро відбивалося й на житті Музею. Протоколи засідань свідчать про ступневий занепад Товариства; його члени розпорошились і останнє (470-е) засідання Товариства відбулося 22 травня 1922 року в складі 7 членів, з них три були тільки що обрані. Кількаразові спроби відродити Товариство не дали ніяких наслідків, нові умови життя вимагали нових засобів праці й нових людей.

З грудня 1922 р. Одеський Археологічний музей перейшов від Одеської Губполітосвіти під безпосереднє керування Укрнауки (спочатку Наукового Комітету Укрголовпрофосу), в той же час під догляд Одеського Музею віддано територію стародавньої Ольбії.

Але тоді саме, коли почали накреслюватися нові перспективи й нові завдання в звязку з удосконаленням та ускладненням способів наукового вивчення речей, їхньої класифікації й експозиції та з ще не бувалим поширенням політ і культосвітньої праці Музею, старий розрахунок його штату передбачає лише робочу силу, якої не вистачає вже, щоб виконувати всі ці ускладнені та відповідальні завдання, що звязані з новими життьовими вимогами, які вже не може задовольнити звичайне кунсткамерське переховування речей, як мертвих цінностей.

На жаль, перші кроки розгорненої музейної праці в нових умовах життя вже з травня р. 1925 припинилися на довгий час в звязку з ревізійними обслідуваннями Музею р.р. 1925 — 1926. Але слід зазначити, що останнє детальне ревізійне обслідування Музею експертами Укрнауки з Центру було не без користи Музеєві, виявивши низку спеціяльних умов і дійсних потреб Музею, які склалися в наслідок довгої історії Музейних колекцій (з 1825-го р.).

Отже на нормальний шлях праці (нормальний — до певної міри) Музей став тільки протягом р. 1926.

II. Персональний склад на 1-е січня 1927-го р.

1. Директор (він же Краєвий Інспектор для охорони пам'яток матеріяльної культури) проф. С. С. Дложевський (з 1920 р.).
2. Учений охоронець — проф. М. Ф. Болтенко (з 1921 р.).
3. Зав. нумізматичного кабінету К. М. Міліславлевич (з 1917 р.).
4. Бібліотекар А. К. Драгоєв (з 1919 р.).
5. Доглядач зал К. Л. Соловйов (з 1921 р.).
6. « « Г. А. Доконт (з 1924 р.).
7. Сторож К. П. Соловйова (з 1926 р.).

Що до канцелярського друкування, Музей з літа р. 1926 користується апаратом канцелярії Одеської Краєвої Інспектури для охорони пам'яток

матеріяльної культури (Секретар комісії К. І. Андрієва, а після її смерти з 16/XII 1926-го р. В. В. Смірнов та Т. І. Добровольська).

Крім цього при Музеї готуються до наукової праці три аспіранти (стипендіяти з 1926-го р.): Веніямінова В. О., Пора-Леонович В. О. і Оксман М. Г.

Для керування підготовкою аспірантів у звітному році утворено Наукову Раду в складі Директора Музею С. С. Дложевського, М. Ф. Болтенка, Р. М. Волкова, О. К. Драгоєва й К. М. Міліславлевпча.

III. Музейні Колекції.

Сучасні Музейні колекції, що охоплюють культурне життя Північного Чорномор'я від найдавніших культурних діб до XVIII ст. в головних рисах мають той самий вигляд, що їм надав 15 років тому покійний Е. Р. Штерн. Розподілено їх на такі відділи: I. Речі кам'яної доби — 2449; II а. написи — 233; II в. статуї, мармури — 558; II с. речі гіпсові — 249; III. вази та инший посуд з фрагментами — 8036; IV. теракота — 1521; V. Бронза — 3270; V а. инші метальові речі — 2500; VI. старовинне скло — 164; VII. портрети, малюнки — 282; XII. прапорі, рушниці, шаблі та инша зброя — 244; XIII. нумізматика — 16363. [1].

З 1920 р., — моменту націоналізації Музею, численні його збірки значно поширилися ще завдяки новим придбанням, з них головні: 1) колекція сучасних малюнків картин першорядних майстрів (р. 1924 передана до Музею образотворчих мистецтв) і колекція речей сучасної художньої промисловости, що їх передав Музеєві А. К. Драгоєв, 2) колекція статуй та портретів з кол. Одеської Міської Управи, 3) речі з розкопів 1921 — 1926 р.р. біля села Усатова, 4) з кол. Музею Образотворчих мистецтв Новоросійського Університету нумізматична колекція (грецькі та римські монети), керамічна колекція (речі з Березаня та Ольбії), невеличка колекція кам'яних знарядь, колекція єгипетських речей то-що; 5) бібліотека семінару античної культури (коло 4.000) з кол. Новоросійського Університету, бібліотека (кілька сот томів) художньої промисловости, передана А. К. Драгоєвим, та деякі дрібніші придбання.

Колекції Одеського Державного Історично-Археологічного Музею захоплюють що до часу (від палеоліту до XX ст.) й до території (від Франції до Дального Сходу) надзвичайно широку царину. Навіть, коли не звертати уваги на різні випадкові зібрання й зупинитися лише на систематичних колекціях, то початковий радіус праці Одеського Т-ва Історії та Старовини був дуже великий, хоча за головну арену його діяльности й була сучасна Степова Україна з Басарабією, Кримом та Чорноморським Побережжям Кавказу, частково також Румунія та Болгарія.

Надзвичайно повно відбиваються в Музеї Степова Україна з Басарабією та Кримом: 1) неоліт (зала IV — мальована кераміка, череп'яні статуетки, кераміка з тисненим орнаментом, знаряддя виробництва, речі господар-

[1] Крім цього колекція підробок та численний резерв до 40.000 №№.

ського побуту (переважно з Петрен, Усатова, Слобідки-Романівки); 2) бронзова доба (кам'яні форми, кельти, серги з Тилігульського лиману); 3) грекоримські речі з Ольбії (залі I, III, VI, VII, IX й вестибюль), з Березаня (залі I й II), Тираса (переважно заля III), Херсонеса (вестибюль і залі V, VI, VII), Теодосії (залі III й IV), Пантикапеї (залі I, VI, VII, IX й вестибюль) та инших місцевостей.

Антична старовина складає дві третини всіх музейних колекцій, міститъ в собі кілька шедеврів античного мистецтва й подає яскравий і різносторонній малюнок побуту давне-елінських колоній Північного Побережжя Чорного Моря від VII ст. передхристиянської ери до III ст. християнської ери; 4) Цікаві речі з сховища в Суук-Су (Крим), (доба готського розору); 5) Посуд і величезне зібрання «Кам'яних бабів» (заля IX) — побут кочовників нашого степу; 6) Бізантійська культура в Криму та на Вкраїні-Русі представлена полив'яним посудом, архітектурними фрагментами й монетами; 7) Добре показаний і період італійських торговельних колоній (XIII — XV ст.) — венеціянська поруч із східною керамікою, архітектурні фрагменти, написи (Теодосія, Судак). зброя, генуезькі мапи.

Доповненням до 2-ої половини XV-го ст. є низка плит з написами грецької та молдавської в'язі часів молдавського володарства в Акермані (Білгороді, III заля); 8) Музей має також українську збірку в вузькому розумінні цього слова (пам'ятники кінця XVII — XVIII ст. — портрети, ікони, V заля); 9) Заля X заповнена турецькими надмогильними плитами початку 19-го ст. і плитами з Ізмаїльської та Анапської фортеці турецьких часів; 10) У залі VI-ій зосереджені портрети діячів часу російського повоювання й колонізації нашої країни та міста Одеси з 30-х років XVIII ст. до XX ст.

Музей має окремий нумізматичний кабінет (заля VII) з колекціями по-над 20.000 монет всіх країн, починаючи з VII — VI ст. до нашої ери. Найповніші відділи грецьких колоніяльних монет Північного Побережжя, Чорного Моря (Тираса, Ольбії та инш.).

Крім місцевих пам'яток старовини в скарбах Музею є колекція палеолітична (з Франції) єгипетських речей, античних речей з самої Греції, етнологічна збірка Східніх народів.

Гарною допомогою в науково-дослідчій праці Музею, яка проходить в галузі місцевого неоліту, античної археології та археологічної технології, є величезна бібліотека Музею, що за останні роки піднялася по-над 15.000 томів. Поповнення її за дореволюційного часу йшло переважно шляхом обміну та подарунків, а з 1924-го р. воно набирає систематичности що до найновіших археологічних видань; зараз одержує бібліотека коло 15 закордонних музейних та археологічних періодичних видань. При бібліотеці є відділ рукописів і фототека.

IV. Внутрішня наукова й науково-технічна робота за останній рік.

Записано до інвентаря (крім нумізмат.) по різних відділах Музею 475 №№. Перевірено наявність і звірено з інвентарем всю збірку речей кам'яного

віку 1807 №№ (крім кераміки; Інв. I, зала IV) з притягненням документальних даних про вступ їхній до Музею і на цій підставі виправлено старі помилки в написах при речах, а також перегруповано всю збірку по окремих розділах за культурно-історичним (палеоліт та неоліт) і топографічним принципом (Північне Чорномор'я, Волинь, Балтика, Швайцарія то-що). Далі перевірено передісторичну бронзу (майстерня з Тилігульського лиману 55 №№, Інв. V, з. I). До всіх перевірених речей виготовлено нові написи на окремих картках. Розпочато перевірку керамічної збірки (Інв. III, з. I), з чим у звязку, для полегшення систематичної карткової інвентаризації керамічного відділу переміщено низку ваз у межах залі I-ої; після відокремлення апулійської кераміки решту розподілено за хронологічно-типологічним принципом (замість відокремлення де-яких збірок, як кол. Воронцова та инш., і безсистемного розміщення нових придбань по різних вітринах протягом часу з 1911 р., яке попсувало систему, що її завів покійний проф. Е. Штерн р.р. 1908 — 1910). Перевірено наявність та звірено з інвентарем і документальними даними про вступ речей до Музею всієї збірки портретів і картин (Інв. VII, залі 5 — 7, 335 №№), з перевішуванням їх у межах цих трьох заль, та бібліотеки за топографічним і культурно-історичним принципом, а частково й скульптур (крім античних) медальйонів і майоліки; перевірено відділ підробок; перевірено та перекласифіковано амфорні ручки з розкопів Ольбії р. 1926; розібрано й експоновано по відповідних вітринах старих збірок Музею речі, що перейшли до Музею р. 1924 з колишньої університетської збірки («Музей Изящных Искусств») одночасно із своїми вітринами, яких тепер використано для доцільнішого експонування де-яких збірок (античний бронзовий посуд, дрібні бронзові античні речі, дрібні знахідки з Березані 1904 — 1913 р.р., збірка Березанських знахідок Відгальма 1884 р., збірка античних алябастрів з любайстра, тилігульська майстерня бронзового віку то-що).

Усі рукописи зосереджено в бібліотеці Музею, в звязку з чим збільшено кількість вітрин для експонатів ще на 2, які мають обслуговувати картони з дрібними експонатами з усатівських знахідок р.р. 1921 — 1926, що їх готується для експозиції.

У залі 4-ій зосереджено крім передісторичної (кам'яний вік) збірки, ще всі речі етнологічного або художньо-промислового (новішої доби) значення, для яких призначено одну стінку й під нею 4 шафи (одну — 81 переведено до залі 8-ої, де тепер залишається Египетська збірка; до неї замість етнологічних речей додано збірку Кіпрських скульптурних виробів, що раніш переховувалися в залі 9-ій поруч з кам'яними бабами.

У залі 5-ій зосереджені, як додаток до військової старовини, що там переховувалася досі (різноманітна зброя), де-які речі військово-морської старовини, а як додаток до речей церковної старовини всі пам'ятки церковного походження, що були в залях 4-ій та 7-й. Як зброя, так і військово-морські й церковні пам'ятки залі 5-ої головним чином належать Запоріжжю, Молдавії або генуезцям (відповідні кам'яні пам'ятки залишаються в залі 3-ій Акерманько-Теодосійській).

У залі 6-ій для розвантаження стінок біля груб від мальованих портретів перевішано збірку портретів завойовників, адміністраторів та колонізаторів краю; портрети зосереджено на 2-х стінках (XVIII вік з одного боку й XIX вік з другого).

Для нумізматичного кабінету складено каталоги з повним науковим описом та естампажами, монет візантійських та польських — 870 №№, заінвентаризовано — 712, переважено — 1394 №№.

У бібліотеці. Перевірено відділ рукописів, знову записано 97 №№ і закінчено перевірку та інвентаризацію відділу старовинних мап — 296 №№. Заінвентаризовано нових книжок 492 №№. З них видани на території Союзу СРСР — 272, а саме в УСРР — 76 №№, по инших республіках СРСР — 196 №№, за кордоном — 220 №№. На умовах міни видано або шляхом дарування 263 №№, шляхом купівлі або передплати 229 №№. Особливо побільшилась збірка фахової літератури в ділянці античної кераміки та відділ археологічних періодичних видань.

Реставраційна праця (з вересня 1926 р. до 1/1 1927 р.) полягала в промивці посуду, що недужає на кристалізацію солей, в солодкій воді (перемито 112 №№), переклеюванні ваз череп'яних (переклеєно 86 №№) та скляних (переклеєно 20 №№), що порозклеювалися через довге перебування в неопаленому помешканні Музею, коли вони перебували під впливом температурних хитань, або тих, що порозбивалися та порозклеювалися в звязку з катастрофою 9/V — 1926 р., коли град розбив ліхтаря світляну покрівлю 1-ої залі та 9 вітрин з (античними) керамікою та склом.

V. Індивідуальна наукова праця наукових співробітників музею.

1. Директор Музею проф. С. С. Дложевський є Краєвим Інспектором для охорони пам'яток матеріяльної культури, Уповноваженим Укрнауки в справах охорони Ольвії, Головою Одеської Комісії Краєзнавства при УАН і головою археологічної секції, дійсним членом Всеукраїнської Асоціяції Сходознавства, Таврської Архівної Комісії, професором Одеського Інституту Народньої Освіти на катедрі мовознавства й головою предметової Комісії Інстутиту в цьому-ж розділі, керує роботами аспірантів при Музеї в царині класичної археології, проредагував 2 — 3 ч. «Вісника Одеської Комісії Краєзнавства при У.А.Н.» і редагує «Бюлетень Одеської Краєвої Комісії для охорони пам'яток матеріяльної культури та природи», за звітний період надрукував: «До Псефізм на пошану Протогена й Нікерата» — Зап. Істор. Відділу У.А.Н. том 8, 1926 р.

Друкує зараз: «Про природу речінь укр. літерат. мови типу «козиченько вбито» (Академія Наук СРСР), 2) «Де-кілька невиданих місць з рукопису П. Дюбрюкса «Descriptions des vestiges des anciennes villes et bongrs» до Таврійської Архівної Комісії, 3) «Нова псефізма з розкопів Ольбії 1924 р.» (УАН), 4) «Амфорні ручки з клеймами з розкопів в Ольбії 1926 р. (ВУАК).

Надіслав до друку: — «Одеський Державний Історично-Археологічний Музей — історична довідка» — до місячн. «Наука на Україні», «Шляхи сучасного краєзнавства» до Укр. Краєзнавчого Комітету.

Брав участь в Археологічних розкопах в Ольбії ольбійської експедиції Укрнауки під головуванням проф. Б. В. Фармаковського й у Харківській Музейній Нараді при Наркомосі в травні міс., відвідав в справі вивчення епіграфічного матеріялу Херсонський та Миколаївський Музеї.

2. Учений охоронець проф. М. Ф. Болтенко є секретарем археологічної секції Одеської Комісії Краєзнавства при У.А.Н. і постійним представником Комісії Краєзнавства в складі Краєвої Комісії для охорони пам'яток матеріяльної культури та природи, дійсним членом Трипільської Комісії при Всеукраїнському Археологічному Комітеті при У.А.Н., а також Всеукраїнської Асоціяції Сходознавства, професором Одеського Державного Технікуму Кінематографії з історії матеріяльної культури та мистецтва. Викладає на курсах підвищення кваліфікації робітників ВУФК'у вступ до історії матеріяльної культури та мистецтва й веде семінар підвищеного типу при Одеській Комісії Краєзнавства та Музеї з стародавньо-грецької мови, а також керує роботами аспірантів при Музеї в царині кераміки (як античної, та і первісної) і первісної археології; за звітний період надрукував «Кераміка з Усатова» в I т. Трипільського збірника», що його видала Трипільська Комісія при В.У.А.Н.

Здав до друку: «Одесский Государственный Историко-Археологический Музей» — замітка до часопису Всеспілкової Асоціяції Сходознавства «Новый Восток» (Москва) і «Де-що про схов та споживання вина в Північному Чорномор'ї за часів грецької колонізації» до часопису «Вісник Виноробства на Україні».

Готує до друку: 1) «Коротке звідомлення про розкопи в Усатові влітку та восени р. 1926» для ВУАН, 2) «Сучасні завдання археологічної праці в в Північному Чорномор'ї в звязку з новішими відкриттями на Класичному Півдні» для збірника УАН на пошану академика Д. І. Багалія, 3) «Розкопки в с. Усатові та Великому Куяльнику р.р. 1921 — 1926» для ВУАК, 4) «Доисторическая Одесса» для часопису «Новый Восток», 5) «Новые книги в области археологии и первобытной культуры» для часопису «Печать и Революция» (Москва).

Прочитав доповідь про досягнення та дальші завдання усатівських розкопів у липні р. 1926 в засіданні Бюра Одеської Комісії Краєзнавства при УАН.

Керував археологічними розкопами ВУАК'у що провадилися на кошти Одеського Археологічного Музею, Окрвиконкому (через Комісію Краєзнавства) та ВУАК'у в с. с. Усатові та Великий Куяльник під Одесою, і в звязку з цими розкопами студіював музейні матеріяли Київа, Харкова, Полтави та Херсону, брав участь у Харківській Музейній Нараді при Наркомосі в травні місяці.

3. Завідувач Нумізматичного Кабінету К. М. Міліславлевич є дійсним членом археологічної секції Одеської Комісії Краєзнавства при УАН. За звітний період склав науковий опис — каталог з естампажами бізантійських

та польських монет Музею. Переводить експертизи монет на завдання Одеської Краєвої Комісії для охорони пам'яток матеріяльної культури.

4. Бібліотекар А. К. Драгоєв є дійсним членом археологічної секції Одеської Комісії Краєзнавства при УАН.

За звітний період переводив наукові спостереження над хворістю речей Музею (переважно керамічних та скляних), зготував до друку: для «Вісника Виноробства на Україні» — «Керамократоумелої», готує до друку: для «Вісника Одеської Комісії Краєзнавства при УАН»: 1) «Де-що про Петренську збірку Одеського Іст. Арх. Музею» і 2) «Де-що про переховування музейних речей».

5. Член Наукової Ради проф. Р. М. Волков є Головою Етнографо-Діялектологічної секції Одеської Комісії Краєзнавства при УАН, професором Інституту Народньої Освіти на катедрі історії російської літератури та української етнографії і Деканом Факультету Соціяльного Виховання цього Інституту.

За звітний період підготовив до друку «Народы У.С.С.Р.» — краєзнавчий покажчик для вивчення етнографії.

6. Аспірант М. Г. Оксман є дійсним членом Етнографо-Діялектологічної секції Одеської Комісії Краєзнавства при УАН і Т-ва Прихильників Укрдержбібліотеки.

За звітний період зготував до друку: «Покажчик до Трудів Російських Археологічних З'їздів», готує до друку: «Порівняння стародавньо-грецьких колоній Північного Чорномор'я та сучасних українських іграшок» і «Бібліографічний покажчик літератури по охороні пам'яток матеріяльної культури».

Брав участь у археологічних розкопах: 1) Укрнауки в Ольбії (липень — вересень) під керуванням проф. Б. В. Фармаковського й 2) Одеськ. Арх. Музею в Усатові та Великому Куяльнику (червень — липень та листопад) під керуванням М. Ф. Болтенка.

7. Аспірант В. О. Пора-Леонович є членом Археологічної секції Одеської Комісії Краєзнавства при УАН, членом Окрметодкому при Наросвіті (секретар секції суспільствознавства).

За звітний період зготувала до друку «Покажчик по Одеських Музеях» (для Окрметодкому). Провадить лекційну працю з червоноармійцями на суспільствознавчі теми при Місцкомі «Робос» № 20. Брала участь у Всеукраїнській Конференції викладачів суспільствознавства як секретар секції Соцвиху.

Брала участь у археологічних розкопах Укрнауки в Ольбії (липень — вересень) під керуванням проф. Б. В. Фармаковського.

Зазначені аспіранти працювали теоретично та практично з первісної археології, античної (греко-римської) археології (з бізантійського), отографії з антропологією та етнологією, радянського будівництва, політосвітньої праці з екскурсійною справою, практикуму науково-технічної Музейної роботи, практикуму техніки розкопів, давнє-грецької й латинської мов, маючи завдання підготуватися протягом 3-х років до наукової праці в зазначених галузях по Музеях та до викладання по Вуз'ах.

8. Стажист Ю. Б. Цомакіон, член Археологічної секції Одеської Комісії Краєзнавства при УАН, закінчив успішно свій стаж I/VIII 1926 р., одержавши від Укрпрофосу звання кваліфікованого наукового робітника й надрукував у «Науке на Украине» ч. I 1927 р. рецензію на Ю. Ю. Марті «100 лет Керченского Музея», Керчь, 1926 г.

VI. Політосвітня та культосвітня робота музею.

Відкрито Музей для відвідування після довгої перерви (з V — 1925 р. — IX — 1926 р.) лише в вересні 1926 р., за звітний період ($3^1/_2$ місяці) Музей був відчинений 44 дні (3 рази на тиждень по неділях від 11 до 4 год., по вівторках та четвергах від 12 до 4 год.); одвідало Музей 73 екскурсії з 2067 учасн. (з них 9 екскурсій робітників, 14 екскурсій службовців, 11 червоноармійських, 39 екскурсій учнів) і крім цього 2870 поодиноких одвідувачів (738 робітників, 129 селян, 629 службовців, 132 червоноармійців, 466 учнів, 44 не членів спілок та 420 инших).

Разом одвідало Музей за цей період 4937 осіб, або пересічно коло 1500 осіб що-місяця тоді, як р. 1923 — 1925 таку середню норму складали 1000 осіб, що свідчить про інтенсифікацію відвідувань на 50%. Екскурсії до Музею користувалися лекторськими силами Музею, від яких одержували пояснення українською, російською, німецькою, молдавською та болгарською мовами. Закордонним гостям (турецькій делегації, японській та инш.) пояснення давали французькою й англійською мовами.

Відділи музею: I. Передісторичний (старовина кам'яної та бронзової епохи). 2. Єгипетський. 3. Геллено-Скитський (пам'ятки матеріяльного побуту та мистецтва з грецьких колоній Північного Чорномор'я). 4. Середньовічний: а) Чорноморський (Візантія, Генуезці), б) Степовий (кам'яні баби й татарська старовина) та в) Наддністрянський (Молдавські пам'ятки XV-го ст.) 5. Нової доби (Польсько-Литовська, Запорозька, Московська та Турецька старовина XVI — XVII ст.). 6. Новішої доби (часів колонізації «Нової Сербії», «Новоросії» то-що) — давали підставу для низки як епізодичних, так і циклових лекцій на ось які теми, що пророблювалися на екскурсіях у Музеї за звітний період:

1. «Передісторична культура (від камня до бронзи)».
2. «Єгипетська культура».
3. «Грецька колонізація Північного Чорномор'я (Картини побуту та греко-скитських зносин)».
4. «Еволюція похорону» (Передісторична Слобідка-Романівка колективний похорон із скорченими кістяками, кам'яні баби, середньовічні кочовники українського степу (переважно кумани-половці), турецькі надгробки XVIII — XIX ст. з турбанами й спадок сивої старовини в їхньому зовнішньому вигляді; Єгипет, стародавні греки й відбиток давньої старовини на сучасному похороні.
5. «Історія торговельних зносин у Північному Чорномор'ї» і підтеми:
   а) «Обмін за часів Античної доби».
   б) «Обмін за часів Середньовіччя» («Північне Чорномор'л, як вузол

сухопутних та морських торговельних зносин пізнього Середньовіччя. XIII — XV ст.»).

6. «Еволюція культу» (від кам'яного віку до наших часів).

7. «Еволюція зброї» (від кам'яного віку до XVIII ст.).

8. «Еволюція керамічного виробництва» (неоліт, хальколіт, антична кераміка, бізантійська, турецька та українська пізніших часів).

2. Крім того на музейних експонатах провадив роботу проф. В. І. Селінов з студентами Інституту Народньої Освіти що-до вивчення екскурсійної методи та проф. М. Ф. Болтенко, який викладав лекції студентам технічного та екранного відділів Державного Технікуму Кінематографії ВУФК'у з первісної (палеолітичної та неолітичної) культури та з культури стародавнього Єгипту (курс історії маткультури та мистецтва).

Над музейними матеріялами, як експонованими в залях, так і літературними (в бібліотеці), працювали також представники ВУФК'у проф. В. Кричевський та режисер т. Долина для постанови фільму «Тарас Трясило».

Над ще не виставленими матеріялами Музею, які знайдено підчас археологічних розкопів М. Ф. Болтенка в с. Усатові працювали та працюють: Браунер О. О., проф. (кістки хижаків), Загоровський М. О. (мушлі та риб'ячі кістки), Калустов Б. Я. (аналіз грунтів та керам. матеріялів), Ковальський В. В. (кістки тварин, крім риб'ячих та хижаків), Сидоренко М. Д., проф. (мінералогічні матеріяли), Третяков Д. К., проф. (людські кістки).

Музейні матеріяли вивчали підчас тимчасового перебування в Одесі такі особи: з території УСРР Магура С. С. проф., М. О. Макаренко (член Ольб. Експ. Укрнауки), Самійловський І. М. з Київа, Рябков В. З. із Зіновіївського; з території БСРР — Довгяло Д. І., проф. (Інститут Білоруської культури в Мінську) учасник Ольб. Експ. Укрнауки; з території РСФРР — Гальнебек І. О., Девель Т. М., Зограф О. М., Кніпович Т. М., Карасьов О. М., Латинін Б. О., Моліцький Н. В. Пасек Т. І., Прушевська С. О., Славін Л. М., Фармаковська Т. І., проф. Фармаковський Б. В., (Державна Академія Історії Матеріяльної культури в Ленінграді, Голова Ольбійської експедиції Укрнауки), Штейн В. Ф., Шульц П. М. Чубова А. П., Юнович А. С. — з Ленінграду, Авдієв В. І., Блавацький В. Д., Бороздін І. М. проф., Кобиліна М. М., Лебедева В. М., Харко Л. П. — з Москви, Артоболевський із Саратова, Краснянський М. Б. з Ростова-на-Дону, з-за кордону (Германія, Тюбінген) Гозе Е. Ф.

Крім опрацьовування наукових матеріялів Музею різними особами, Музей давав дозвіл на фотографування музматеріялів різним вченим, працьовникам та науковим установам.

VII. Зносини з науковими установами та фахівцями.

Музей за звітний період, як і раніш, підтримував та поширював зносини (і безпосередньо і через обмін видань) з багатьома иншими музеями, науковими та культосвітними інституціями взагалі та окремими фахівцями, як в суто-

ділових справах, так і в наукових, що до вивчення тих чи инших музейних експонатів або подібних до них речей.

Україна:

В Одесі: 1. Музей старої Одеси, 2. Військово-історичний Музей ім. М. В. Фрунзе, 3. Український етнографічний музей, 4—6. Художні музеї I, II, III, 7. Природничий музей, 8. Мінералогічний кабінет ІНО, 9. Геологічний кабінет ІНО, 10. Кабінет порівняльної анатомії при ІНО, 11. Хемічна лабораторія ІНО, 12. Інститут образотворчих мистецтв, 13. Наукове кіно-радіо, 14. Центрально-наукова бібліотека, 15. Одеська філія Всеукраїнської Асоціяції Сходознавства то-що. У Київі: 1. Історично-Філологічний відділ Української Академії Наук, 2. Всеукр. Археологічн. Ком-т, 3. Всеукраїнський історичний Музей ім. Т. Г. Шевченка, 4. Археологічний кабінет Київського ІНО, 5. Лаврський музей культів, 6. Антропологічно-етнографічний кабінет ім. Ф. К. Вовка й 7. Всеукраїнська народня бібліотека. У Харкові: 1. Археологічний музей ІНО, 2. Краєзнавча секція дослідчої катедри української культури. У Катеринославі: 1. Народній Музей ім. Поля, 2. Науково-дослідча катедра геології. У Полтаві: Полтавський Науковий Музей. У Чернігові: Історичний Музей ім. Тарновського. У Житомирі: Волинський Краєзнавчий Музей. У Бердичеві: Краєзнавчий Музей. У Білій Церкві: Краєзнавчий Музей. У Кам'янці-Подільському: 1. Подільський Історично-Археологічний Музей і 2. К.-П. ІНО. У Вінниці: Філія Всеукраїнської Народньої Бібліотеки. У Зінов'ївському: Краєзнавчий Музей. У Миколаїві: Історично-Археологічний Музей. У Херсоні: Археологічний Музей. У Запоріжжі: Краєзнавчий Музей. У Мелітополі: Краєзнавчий Музей. У Маріуполі: Краєзнавчий Музей.

Азербайджан.

У Баку: Археологічний комітет.

Білорущина.

У Мінську: Інститут Білоруської культури.

Р. С. Ф. Р. Р.

У Ленінграді: 1. Всесоюзна Академія Наук, 2. Державна Академія історії маткультури, 3. Державний Ермітаж, 4. Руський історичний музей, 5. Інститут археологічної технології при ДАУМК, 6. Яфетидологічний Інститут при ВАН, 7. Ленінградський Університет, 8. Музей Дитячого Села. У Москві: 1. Ц. Б. Краєзнавства, 2. Всесоюзна Асоціяція Сходознавства при Р. Н. К. СРСР, 3. Т-во Культзмички з закордоном при Р. Н. К. СРСР, 4. Державний історичний музей, 5. Музей Образотворчих мистецтв, 6. Комуністична Академія при Ц. В. К., 7. Ц. Б. Краєзнавства, 8. 1-й Держ. Моск. Університет, 9. Музей етнографії й антропології.

У Казані: 1. Т-во Історії, Археології й Етнографії, наукове товариство татарознавства. У Сімферополі: 1. Центральний музей Тавриди, 2. Т-ва Археології, історії та етнографії. У Севастополі: Херсонський музей. У Теодосії: Теодосійський археологічний і художній музей. У Керчі: Археологічний музей. У Ростові-на-Дону: Північно-Кав-

казьке т-во історії, старовини та природи. У Краснодарі: Т-во Аматорів вивчення Кубанської країни. У Владикавказі: Гірський Педінститут. У Саратові: Архівна комісія й музей. У Тюмені: Краєзнавче Т-во. У Костромі: Краєзнавче Т-во. У Смоленському: Наукова Бібліотека.

За кордоном.

1. П.-А.-Штати:

У Вашингтоні: Smithsonian Institution.

У Ню-Йорці: Metropolitan Museum of art.

У Чикаго: University of Illinois.

2. Англія:

У Лондоні: Britich Museum; Museum Association.

У Кембриджі: Fitzwilliam College.

У Оксфорді: Ashmolean Museum.

3. Франція:

У Парижі: Musée du Louvre; Librairie Champion C°.

4. Італія:

У Римі: Academia Reale dei Lincei, Deutsches Archäologisches Institut.

5. Данія:

У Копенгагені: Academie de sciences de Danemarc.

6. Швеція:

У Стокгольмі: K Vitterhets Historie och anticvitets academien.

7. Фінляндія:

У Гельсинфорсі: Suomen — Museo.

8. Голандія:

У Лейдені: редакція Suplementum epigraphicum graecum.

9. Німеччина:

У Берліні: Archäologisches Institut d. deutsch Reiches.

У Галє: Universität.

У Тюбінгені: Universität.

У Трирі: Provincial museum.

У Вюрцбурзі: Wagner stiftung — Hunstgeschichtliches Museum.

У Лайпцігу: Universitäts bibliotek, Buchhandlung G. Fock.

10. Чехословакія:

У Празі: Український Університет. У Клоткові: Історичний Музей.

11. Австрія:

У Відні: Archäologisches Institut Wien; Numismatisches — gesellschaft.

12. Південно-Славія:

У Скопльї: Скопско Науково Друштво.

13. Греція:

В Атенах: Ἀκαδημία Ἀθηνῶν; Deutsches Archäologisches Institut.

VIII. Поповнення Музею.

За звітний рік до Музею надійшли: велика збірка різноманітних речей з розкопів М. Ф. Болтенка в с. Усатові (червень-листопад), яку тепер розбирається і готується, також як і збірка амфорних ручок з ольбійських

розкопів 1926 р. що її підготовлено до інвентаризації й до видання; крім цього колекція медалів з Окр. Фін. Відділу 75 №№.

Придбано шляхом купівлі за звітний період 182 речі, між ними Сиракузька декадрахма.

Заведено при Музейній бібліотеці фототеку.

IX. Видачі до инших Музеїв.

За звітний рік до нового Музею українського мистецтва передано 19 №№ (так звані «мамаї», де-кілька зразків зброї XVIII ст. й гуцульський одяг) і 55 №№ зброї з резерву відділу зброї до Музею при відділі Окрмілрозшуку; до Істпарту низку портретів — 25 №№.

X. Видавництво.

Музей за звітний період узяв участь у друкуванні «Вісника Одеської Комісії Краєзнавства» ч. 2—3, де на кошти Музею надруковано Археологічну Секцію «Вісника». Тепер готується до друку новий «Покажчик» Музейних збірок.

XI. Помешкання музею.

Ремонт. 9/VI — 1926 р. підчас надзвичайної для Одеси грози з градом розбито в 1-ій залі Музею (Антична кераміка та скло з Ольбії та Пантикопеї) скляного ліхтаря стелі, що викликало розбиття 9 вітрин (див. стор. 9). Для попередження надалі таких випадків на підставі технічної експертизи Комунвідділу замінено ліхтаря дерев'яно-бляшаним перекриттям, а для поліпшення умов освітлення віконні рами перефарбовано на білий колір. Крім цього в звітному році перефарбовано за два рази дах Музею та відновлено водогінну систему Музею.

Помешкання Музею взагалі є занадто тісним і в теперішньому своєму вигляді не тільки позбавляє як науковий штат Музею, так і инших фахівців можливости працювати в нормальних для наукової праці умовах, але робить зовсім неприступними для розбірки та вивчення численні резерви Музею; взагалі, нема потрібних службових приміщень для праці (лабораторій, майстерень), авдиторій для читання лекцій, лекторій, де наукові співробітники та гості мали-б можливість користуватися з цінної музейної бібліотеки крім помешкань самих книго-сховищ, користування якими не може вважатися припустимим у нормальних умовах праці. Крім цього навіть експозицію наявних речей не можна перевести досить систематично через брак місця, не кажучи про новіші придбання з Усатівських та Ольбійських розкопів останніх років. Нумізматичний кабінет, один з найчисленніших на Вкраїні з де-якими унікального характеру збірками (наприклад, монети Тирасу) не можна розгорнути та відкрити для огляду громадянам, бо для цього потрібно відвести крім невеличкої залі 7-ої, ще всю велику залю 6-у та невеличку 5-ту, для чого знов-же треба знайти нове просторе приміщення для античних кам'яних пам'ятників, скульптурних, епіграфічних та архітектурних, що їх тепер розпорошено по залях 4, 5, 6, 9, вестибюлі та на

музейному подвір'ї. Взагалі Музеєві потрібні тепер не менш як 4 просторі залі (бажано було-б навіть 7) для раціонального розміщення експонатів. Крім того не менш як 5 службових приміщень (кімнати для чергового, канцелярія, керамічна лабораторія, реставраційна, читальня), бо в нормальних умовах не тільки сторож, але й відповідальний науково-адміністраційний персонал Музею мусить мешкати при Музеї. Неможливість виконати це через брак приміщення викликає незабезпеченість охорони Музею. Єдиним виходом з безпорадного становища Музею що до приміщень було-б приєднання до нього суміжного з ним будинку — вул. Ласточкина 2 (колишній палац кн. Гагаріна), що його не раз використовувалося для виставок, напр. р. 1910 там був екскізований «салон» картин Іздебського.

XII. Фінансово-господарчі справи.

Музейний бюджет за 1925 — 26 рік складав суму в 10.096 карб 09 коп., з яких на зарплатню — 4.000 карб. Спецкошти Музею, що нормально сягають до 500 карб. на рік, через зачинення Музею за останній бюджетовий рік визначились лише в сумі 113 карб. (за один місяць з I/IX — I/X).

На найближче майбутнє черговим завданням Музею є значне поширення його приміщень, що можливо лише шляхом додання до нього суміжного будинку — вул. Ласточкина 2 (кол. палаца кн. Гагаріна, див. XI); що до старого Музейного будинку, то тут черговим є перебудова опалення, щоб перейти від унтермарківських груб на центральне повітряне опалення.

Перегрупування експонатів, яке конче потрібне для їхньої систематизації, зовсім неможливе, доки не буде значно збільшена кількість музейних приміщень.

Речі з розкопів 1921 — 26 р.р. в Усатові та Великому Куяльнику після виставки в Київі весною цього року можна експонувати лише частково через брак приміщення.

Організація широкої культосвітньої кампанії для популяризації Музейних збірок теж у стінах Музею гальмується їх тіснотою.

Наукові плани Музею: 1) Систематична участь в археологічних розкопах Ольбії, а 2) також і в археологічних розкопах та дослідах на території Дніпрельстану (доцільною була-б розробка силами Одеси Південної ділянки Дніпрельстану — Запоріжжя), 3) Продовження досліджень своєрідної культури кінця неоліту й початку метальових діб в околицях Усатова під Одесою та взаємовідносини її з трипільськими центрами, (Наддністрянщина), Дунаєм, Егеїдою й передгрецькою Березанню.

Видавничі перспективи: 1) видання нового «Покажчика» Музейних збірок замість занадто застарілого «Покажчика» 1919 року, 2) видання постійного наукового періодичного Музейного органу, а поки-що 3) участь у друкуванні археологічної Секції «Вісника Комісії Краєзнавства» й 4) видання новішого Музейного збірника 1825 — 1925 р.р.

Взагалі ще раз треба підкреслити, що широка планова Музейна праця вимагає значного поширення штату, збільшення помешкання та відповідних кредитів.

С. Дложевський.

Всеукраїнський Державний Культурно-Історичний Заповідник. (Всеукраїнський Музейний Городок).
Знимок з німецького аероплана р. 1918.

Lavra en défens. (Vseukraïnsky mouzeïnyj horodok)
Photographie de Lavra faite d'aéroplane allemand a. 1918.

ВСЕУКРАЇНСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ КУЛЬТУРНО-ІСТОРИЧНИЙ ЗАПОВІДНИК.

«ВСЕУКРАЇНСЬКИЙ МУЗЕЙНИЙ ГОРОДОК».

29 вересня 1926 року — надзвичайна дата в розвиткові музейної справи на Україні. Київо-Печерська Лавра, найвидатніший пам'ятник української культури з усіма своїми тисячолітніми культурними нашаруваннями, як величезний Музейний Комплекс в натурі став у ряд Музейних Установ України, одержав почесну місію служити науці й освіті як найширших робітничих і селянських мас України.

Тисячолітній центр, що використовував усі досягнення людської умілости для нівелювання соціяльної самосвідомости, нині твердою рукою робітниче-селянського уряду України ув'язано в систему соціялістичного будівництва для потреб Української Науки, заглиблення класової свідомости робітничих і селянських трудящих мас. Вони вже десятками тисяч відвідують і вивчають пам'ятки матеріяльної культури кол. Лаври та її великих музейних фондів, мають змогу власними очима студіювати всі таємниці буття

старих манастирів, цих держав у державі, величезних капіталістичних господарств, яких значення для розвитку нашого господарства виробництв досі не дооцінено, але яке все більше й більше вимальовується в процесі розробки культових архівних фондів.

Міцну підвалину використання манастирів в умовах нового соціялістичного будівництва на Україні перетворенням Лаври на «Всеукраїнський Музейний Городок» — покладено. Вважаємо за потрібне навести повний текст цієї історичної постанови Всеукраїнського Центрального Виконавчого Комітету та Ради Народніх Комісарів УСРР:

Постанова Всеукраїнського Центрального Виконавчого Комітету й Ради Народніх Комісарів УСРР.

«Про визнання колишньої Київо-Печерської Лаври за Історично-Культурний Державний Заповідник і про перетворення її у Всеукраїнський Музейний Городок».

Беручи на увагу велике історично-культурне значення кол. Київо-Печерської Лаври,— Всеукраїнський Центральний Виконавчий Комітет і Рада Народніх Комісарів УСРР постановили:

1. Визнати територію кол. Київо-Печерської Лаври, в межах давніх і нових її мурів за історично-культурний державний заповідник і передати його у відання Народнього Комісаріяту Освіти для влаштування в ньому Всеукраїнського Музейного Городка.

2. Передати Народньому Комісаріятові Освіти належить всі будівлі, що на зазначеній в арт. 1 території, а також майно, що має історично-культурне й мистецьке значення.

Увага: Молитовні будівлі й предмети культу належить взяти на облік і можна передавати на користування релігійним громадам порядком декрету РНК УСРР з 1-го квітня 1919 р. «про передачу історичних і мистецьких коштовностей у відання Народнього Комісаріяту Освіти» (зб. Уз. УСРР 1919 р., ч. 34, арт. 395).

3. Передачу заповідника з усім належним йому майном провадить комісія у складі представників по одному від: Народнього Комісаріяту Освіти, Народнього Комісаріяту Соціяльного Забезпечення, Народнього Комісаріяту Юстиції, Української Академії Наук, Народнього Комісаріяту Внутрішніх Справ, Народнього Комісаріяту Охорони Здоров'я і Київського Окружового Виконавчого Комітету під головуванням останнього.

На Комісію покласти складання списку майна, що його належить передати Народньому Комісаріятові Освіти, а також плана господарського використування приміщень, що не мають історично-культурного й мистецького значення, подавши їх на затвердження Ради Народніх Комісарів УСРР.

4. Запропонувати Народньому Комісаріятові Освіти, порозумівшись з Народнім Комісаріятом Фінансів і Народнім Комісаріятом Внутрішніх Справ,

протягом місяця видати Положення про Всеукраїнський Музейний Городок і в ньому передбачити порядок керування, використування й охорони його.

5. Запропонувати Народньому Комісаріятові Освіти, починаючи від 1926/27 бюдж. року, передбачити в своїому кошторисі асигнування на утримання Всеукраїнського Музейного Городка.

Харків, 29-го вересня 1926 р.

Голова Всеукраїнського
Центрального Виконавчого Комітету (Петровський).

Заст. Голови Ради
Народніх Комісарів УСРР (Сербиченко).

Т. в. об. секретаря
Всеукраїнського Центрального Виконавчого
Комітету — Член Президії ВУЦВК'у (Гаврилін).

В черзі здійснення цієї й низки инших постанов ВУЦВК зроблено:

Спеціяльною Комісією ВУЦВК зроблено генеральний опис і обрахунок майна кол. К.-П. Лаври й передано його НКО.

Нині на терені Всеукраїнського Державного Культурно-Історичного Заповідника розгорнуто діяльність таких наукових установ:

Музеї. I. Лаврський Музей Культів та Побуту з його відділами: 1) Шиття й Тканини, 2) Металу й Каменя, 3) Письма та Друку, 4) Станкового малярства, 5) Історії Лаври, 6) Порівняльної Історії релігій, 7) Нумізматичний. II. Музей Староукраїнської Будівельної Техніки. III. Музей Української Старовини (Збірка Потоцького). IV. Український Театральний Музей УАН.

Архіви: I. Архівні фонди Старої Лаври. II. Архівні фонди Центрального Архівного Управління й Архіви Культові й Військові. III. Архівні фонди Округового Архівного Управління.

Бібліотеки. I. Старо-Лаврська Бібліотека (XVII—XIX ст.). II. Бібліотека мітр. Флавіяна.

Допоміжні заклади у Всеукраїнському Музейному Городку. I. Реставраційна майстерня з Відділами: а) реставрації пам'яток станкового малярства; б) реставрації пам'яток шиття й тканини; в) реставрації пам'яток керамічних та мульяжна майстерня. II. Картотека та фототека Музею. III. Друкарня УАН — ДВУ. IV. Низка майстерень: столярня, політурня, слюсарня. V. Будинок Екскурсанта та Екскурсбаза Київської Окрполітосвіти.

На черзі — розгортання низки музеїв, як от Музею Археології, Музею діячів української науки та мистецтва, Кабінету Антропології та Етнології.

Музеї-Храми, що є в повному розпорядженні Музею, а саме: церква Троїці над воротьми (XI — XVII), Спаса на Берестові (XII — XVII), Великий Собор Успіння (XI — XVIII), церква над Економічними воротьми (XVII ст.), Дальні й Ближні Печери з церквами над ними, Мазепини стіни

з баштами й вали цитаделі ч.ч. 9 — 11, велика Лаврська дзвінниця — ось тепло, нині приступно дослідові кожної хвилини дня і є в процесі вивчення.

Становище Заповідника зараз ще не можна вважати за безпечне. Головний ворог краси Київа — осуви торкнулися й Лаври. Великі язики їх охопили Верхню та Нижню Лавру й загрожують цілості її художньо-історичного ансамблю.

Заповідник уже приступив до низки ремонтних і реставраційних заходів що до припинення цієї небезпеки, спираючися на допомогу ЦИК'а ССРР та київських Округового Виконавчого Комітету та Міськради. Вже перекладено всю водотяжну сітку, приступлено, поки що в невеличких розмірах, до ремонту будинків. Комісія ВЦВК намітила в плані використання кол. Лаври чергу потрібних робот і виявила суми потрібні для ліквідації шкідливих процесів. Для забезпечення культурно-історичному обличчю Заповідника цілости потрібне термінове асигнування 136 тисяч карбованців, про які вже піднято клопотання перед відповідними органами влади.

У цій нашій замітці обмежуємося лише коротенькою інформацією. Повне справоздання, що до перетворення кол. К.-П. Лаври на Всеукраїнський Музейний Городок і Заповідник, справоздання про концентрацію наукових цінностей музейного фонду й перші кроки їх наукового опрацьовання буде вміщено нами в спеціяльній публікації в Виданні Всеукраїнського Музейного Городка: Збірникові «Український Музей» т. II, присвяченому досягненням розвитку музейництва за 10 років.

П. Курінний.

КИЇВСЬКА КАРТИННА ГАЛЕРЕЯ.

Київська Картинна Галерея є самим новим із київських художніх музеїв. Вона виникла підчас революції і зобов'язана їй своїм існуванням. До революції в Київі не було відкритої для широких мас картинної галереї, коли не рахувати випадкових картин колишнього Міського, нині Всеукраїнського Історичного Музею ім. Шевченка. Були тільки приватні збірки, неприступні або майже неприступні для публіки. Так, Б. І. та В. Н. Ханенки мали прекрасні збірки творів старовинного голяндського, італійського та инш. малярства, а також художнього ремества; невеликі збірки картин переважно російських художників мали різні представники Терещенкової родини. Художні збірки решти збирачів кількістю значно поступалися перед названими. Революція шляхом націоналізації сприяла перетворенню приватних збірок на приступні широким масам Державні Музеї. Так революційні події поставили на чергу організацію в Київі Картинної Галереї. Але від постави питання до його практичного розвязання пройшло чимало часу.

За бурхливих років громадянської війни було не до організації нових музеїв, і державні установи, що в їхнім віданні були музеї, мали конечну потребу скеровувати свою увагу переважно на охорону пам'ятників мистецтва й старовини — недурно вища адміністративна організація в Київі,

яка відала мистецькі справи, мала назву Вукопмис (Всеукраїнський Комітет Охорони Пам'ятників Мистецтва й Старовини), а потім — Київський Губкопмис. Вукопмис і Губкопмис мали, як матеріял для майбутньої галереї, Музейний Фонд, багато речей, зібраних їхніми співробітниками по приміщеннях, що їх залишили власники. Збирати фонд припадало в тяжких умовах, часто з небезпекою для життя співробітників, які над цим працювали, засобів на перевіз речей майже не було, багато де-чого доводилося співробітникам таскати на власних плечах; звичайно підчас спасання від загину збірок мистецьких та старовинних речей, не було можливости відокремити справжні художні речі від таких, які не мали музейного характеру, і речі цієї останньої категорії завалювали й без того тісні приміщення Музейного Фонду. Фонд не мав пристосованого для своїх потреб приміщення — його склади розкидані були по різних частинах міста, головним же складом був неопалюваний, темний і вогкий підвал теперішнього Історичного Музею, де в безладді навалені були картини, меблі, бронза, порцеляна, скло, тканини та ин.

Постійна зміна влад не давала можливости підійти до створення із зібраного сирового матеріялу Картинної Галереї, і тільки на початок 1921 р. питання поставлено було на практичний грунт. Підчас перебування в Київі Завідувача Всероссійського Відділу Музеїв Н. І. Троцької це питання обмірковувано й тоді-ж визнано за потрібне взяти під Картинну Галерею двохповерховий дім, № 9, на вул. Чудновського, колишній особняк Ф. А. Терещенка. Кімнати будинку, які служили для житла, не були пристосовані для Картинної Галереї, і тільки в одній залі, з верхнім світлом, ранішн містилася збірка картин. Отже, хоча частково, це приміщення було придатним для Картинної Галереї та й взагалі було єдиним, яке підходило для цієї мети. Правда, воно набуло досить мізерного вигляду: за час громадянської війни тут перебували й штаб добрармії, і не один штаб червоної армії, але самий будинок всеж залишився цілим. Р. 1921 приміщення зайняв ревтрибунал Київської Військової Округи. Виявилось, що добитися звільнення приміщення — річ нелегка. Незабаром по від'їзді Н. І. Троцької з Київа Всеросійський Відділ Музеїв просив Командувача Київської Військової Округи допомогти Губкопмисові одержати приміщення, зайняте ревтрибуналом, і на телеграмі Відділу Командувач Військової Округи поклав резолюцію про віддання ревтрибуналові иншого приміщення. Але ревтрибунал одтягався з виселенням із зайнятого приміщення. Не допомогло нагадування члена Р.В.Р. т. Затонського голові ревтрибуналу про те, що треба поспішитися з виселенням. У вересні Всеросійський Відділ Музеїв знову надіслав телеграму про те-ж на ім'я Командувача збройних сил України т. Фрунзе; в грудні — нова телеграма з підписами Калініна, Луначарського й Троцької на ім'я Голови ВУЦВИК'у й Київського Губвиконкому. Київський житловідділ запропонував ревтрибуналові замість будинку кол. Терещенкового нове приміщення, але той од нього відмовився. Уся ця тяганина примусила Завідувача музейно-екскурсійно-виставочної секції Губполітосвіти т. Вінницького звернутись по допомогу до преси

(нотатка в «Пролетарській Правді», № 83, з 16 квітня 1922 р.). Нарешті вимоги влади, підсилені пресою зробили своє й приміщення було звільнено. Щоб організувати Картинну Галерею, Київська Губполітосвіта утворила окрему комісію, яка розпочала працю 22 травня 1922 р. До складу її увійшли такі особи (за альфабетом): С. К. Глеваський, А. С. Дахнович, Ю. Ф. Красицький, М. О. Макаренко, С. І. Сандальжі, А. Ф. Середа, Ф. Л. Ернст, Не входячи офіційно до складу комісії, живу участь у її роботі брав Завідувач музейно-екскурсійно-виставочної секції Губполітосвіти т. Вінницький.

Перед комісією стояло завдання — розібратись у величезнім матеріялі Музейного Фонду, — матеріялів, що в більшості своїй не мав музейного значення, і з одібраних речей організувати Галерею. Підчас роботи остаточно з'ясовано було, що в картинних збірках київських музейний матеріял є з російського малярства, що-ж до західньо-европейського, то воно репрезентовано в більшості копіями старовинних французьких, голяндських і почасти італійських картин (в збірках, головним чином, польських власників) та випадковими творами XIX в., лише в рідких випадках музейного характеру. Що до російського малярства в збірках Музейного фонду, то з його творів переважна більшість належить до другої половини XIX в., головним чином до мистецтва «передвижників»; окремі картини належать до другої половини XVIII й першої половини XIX в.в., нові-ж напрямки в малярстві, починаючи з «Мира Искусства», зовсім не були репрезентовані в збірках фонду. Тому Картинна Галерея, яку мислимо, як зібрання творів нового (від початку XIX в.) малярства взагалі, як російського, так і західньо-европейського, являє собою в теперішній час галерею російського малярства з середини XVIII в. Крім картин, до складу Картинної Галереї входять твори художньої промисловости які складають окремий художньо-промисловий відділ.

Із приватних збірок до складу Галереї увійшли збірки картин Ф. А. та Н. А. Терещенків; картини з цих збірок становлять коло 30% усіх виставлених у Галереї картин. Порцеляна й скло походять переважно із збірки О. Г. Гансена, за часів революції націоналізованої й перетвореної на 3-й Державний Музей; потім він був розформований одна частина його, що стосується до мистецтва України, відійшла до теперішнього Всеукраїнського Історичного Музею, а друга, яка належить до мистецтва Росії та Західньої Европи, увійшла до складу Картинної Галереї. З тієї-ж збірки походить значна частина меблів, а також книгозбірня. Де-що з порцеляни (прекрасний севрський сервіз 70—80 р.р. XVIII в.), кришталю й бронзи, того-ж приблизно часу, надійшло до Картинної Галереї з маєтку гр. Браницької (Біла Церква), невелика кількість російської «лубочної» порцеляни — із збірки Розенберга.

Робота Комісії над організацією Картинної Галереї закінчилась на час одкриття останньої, 12 листопада 1922 р. На директора відкритої Картинної Галереї був призначений А. С. Дахнович, на завідувача художньо-промисловим відділом А. Ф. Середа, на секретаря С. І. Сандальжі, на бібліотекаря В. В. Шафіров.

Що до принципів, покладених в основу її діяльности, то цілеве установлення Картинної Галереї — ввести в розуміння з одного боку мистецтва, як соціяльного фактора, а з другого сути та історичного розвитку художнього майстерства. Картинна Галерея має завданням показати основні моменти в історії російського малярства в нерозривнім звязку з історією російського громадянства, при чім, підбираючи матеріял, Картинна Галерея прямує не до колекціонування рідкощів та імен, а до систематичного збирання зразків типових, як з формального, так і з соціяльного боку. Отже, вибираючи картини для експозиції та розвішуючи їх, Галерея звертає увагу не стільки на окремих художників, скільки на художні напрямки в цілому. Галерея прямує до поповнення свого складу творами художників нового часу аж до наших днів. Тому, що в XVIII в. цілком определився культурний вплив на Україну Москви, своєю чергою підпорядкованої впливам Заходу, Картинна Галерея, збираючи картини російських художників, вважає за конче потрібне збирати картини сучасних їм західньоєвропейських майстрів, що були за вчителів російським художникам.

Перше завдання, яке стало перед адміністрацією Картинної Галереї, це — поповнити її склад так, щоб вона охоплювала по можливості розвиток російського малярства з середини XVIII в. до наших днів, і найперше заповнити прогалини, які найбільш у око впадають. Такими прогалинами були: конче недостатня кількість зразків малярства XVIII та першої половини XIX в. (недостатня кількість портретів XVIII, повна відсутність характерних для академічного мистецтва XVIII — першої половини XIX в. композицій на сюжети античні або біблейські), повна відсутність картин художників групи «Мир Искусства» й творів новітнього малярства. Завдання поповнювати Галерею було тим трудніше, що на цю статтю (як і взагалі на наукову частину) до 1926 — 1927 р. не відпускалося ніяких коштів.

За минулий од відкриття Галереї час, де-котрі з цих прогалин пощастило в де-якій мірі поповнити. Так з мистецтва XVIII й першої половини XIX в. Галерея придбала, переважно шляхом обміну, де-кілька значних речей: 1) портрет невідомої, роботи Ротарі; 2) портрет невідомої, роботи І. Аргунова (1786 р.); 3) портрет Норової, з роду Дуніної, роботи Боровиковського (повторення); 4) портрет невідомої старої жінки, роботи Кіпренського. Галерея була поповнена де-кількома творами художників групи «Мир Искусства» завдяки тому, що до неї з теперішнього Історичного Музею була передана збірка картин Власова, із зразками праць Олександра Бенуа, Рериха, Богаєвського, Білібіна, Добужинського. З них найзначніша річ — Рерихові «Колдуни». З Історичного-ж Музею була передана низка картин другої половини XIX в., головним чином із збірки Н. А. Терещенка — роботи Ф. Васильєва, П. Соколова, Броннікова та ин. Де-кілька картин передано з розформованого Кабінету Мистецтв кол. Університету, в тім складі Левітанів «Шалаш у полі» та «Перед вінцем» Журавльова.

Нарешті, наприкінці 1925 р. директорові Галереї пощастило одержати з державних музейних фондів Москви й Ленінграда низку картин (34), в тім складі, з Московського фонду, зразки новітнього малярства — роботи:

Д. Бурлюка, Машкова, Кончаловського, Фалька, Лєбєдєва, Розанової та ин., а також Сєрова, Сомова, Богаєвського. Р. 1927 придбано дві картини імпресіоністичного напрямку, який до того часу не був репрезентований у Галереї, а саме: Грабаря «У кав'ярні» та Локкенберга «Натюрморт». Звичайно, Картинна Галерея й зараз, після цих поступлень має потребу в значних поповненнях. Із Московського фонду одержаний був характерний академічний етюд середини XIX в., роботи Чівільова, але академічних композицій XVIII — першої половини XIX в. Галерея до цього часу не має; великі прогалини є також у галузі новітнього малярства. Всеж, завдяки цим придбанням, стало можливим дати в Галереї загальну картину розвитку російського малярства з половини XVIII в. до наших днів.

Одночасно із збільшенням збірки картин Галереї поповнений був і художньо-промисловий відділ її — майже тільки речами російського виробництва. Шляхом обміну й купівлі придбано небагато: характерний для початку XIX в. чайний сервіз невідомого російського заводу, де-кілька речей (велика чашка з блюдцем, молочник та ин.) виробу відомої фалисової фабрики Поскочіна, де-кілька бокалів і шклянок Бахметєвського заводу початку XIX в. (з виображенням і написами, що стосуються до боротьби з Наполеоном 1812 — 1814 р.р.), фігурна емальова табакерка XVIII в. Незрівняно більше одержала Картинна Галерея, шляхом передачі, — головним чином із Історичного Музею. Так, Історичний Музей передав збірку порцеляни Нікольської (Петроград); із збірки Розенберга Н. з кол. будинку А. Терещенка (Караваєвська вул., № 7) надійшла низка цінних зразків старовинної російської та західньої-европейської порцеляни; де-кілька порцелянових виробів, що в більшості не мають музейного характеру, надійшли з Кабінету Мистецтв кол. Університету. Нарешті, підчас свого відрядження до Москви та Ленінграду, директор Галереї вибрав із музейних фондів цих міст значну кількість виробів художньої промисловости, а саме: 3 речі з меблів (початку XIX в., в стилі Empire), 7 — брондзи, 13 — бісеру, 13 — тульських сталевих виробів, 155 — порцеляни та скла, а також 5 статуеток та груп роботи Лансере, Трубецького, Обера.

Господарський стан Галереї весь час, особливо за перших два роки її існування, був дуже тяжким. Дім, де вона містилася, потребував чималого ремонту: дах, якого не лагоджено й не фарбовано 1884 р., протікав, як і світляний ліхтар над великою залею Галереї, де часом після дощу стояли цілі калюжі води; несправним був і фасад з карнізом, що його частини обвалювалися, обминаючи вже те, що стіни кімнат були заялозені й потерті, вікна несправні, дворові будівлі напівзруйновані. Величезна більшість картин, що надійшли до Галереї, потребувала й зараз потребує реставрації; ще в більшій мірі можна це сказати про меблі. Протягом перших двох років існування Галереї її не опалювано. Потрохи пощастило відновити центральне опалення й виконати самий потрібний ремонт: одержавши кредит в 500 карбованців, Галерея полагодила світляного ліхтаря, а потім пощастило одержати кошти, щоб полагодити й пофарбувати дах, доробити карніз на фасаді й провести ще де-які инші роботи. Р. 1927 Галерея зробила новий

світляний ліхтар над головною залею, а також ремонтувала центральне опалення та дах на одному з флігелів. Самий фасад залишається поки-що неполагодженим; залишається невикористаним, як виставочне приміщення, кол. зимовий сад, бо Галерея поки-що не має коштів, щоб привести його до ладу. З 1-го січня 1927 р. при Галереї існує реставраційна майстерня.

Зараз, після загальної перевіски картин (і потім другої, додаткової розвіски після одержання картин із Музейних Фондів Москви та Ленінграду) Картинна Галерея має таке устаткування.

У восьми кімнатах другого поверху розташовані картини, в одній — експонати художньо-промислового відділу; склади розміщені переважно в нижнім поверсі, там же бібліотека й кімната, де міститься виставка ритин.

У центральній залі, куди ведуть сходи з вестибюлю, розміщені картини другої половини XVIII та першої половини XIX в. (разом 19 картин). XVIII в. репрезентований портретами роботи Ротарі, І. Аргунова (портрет граф. Толстої, 1768 р. та невідомої, 1786 р.), Боровиковського та ин. Із речей першої половини XIX в. є роботи Брюлова (жіночий портрет, етюд рук і голови), Бруні, Кипренського (портрет невідомої старої жінки), а також предтеч реалізму — Тропініна (2 портрети), невідомого художника школи Венеціянова, етюд А. Іванова до «З'явлення Христа народові» (голова чоловіка, який одягається, у правій від глядача частині картини). Отже, ця заля дає де-яку уяву про портретне малярство XVIII в. та про дві протилежні течії малярства в першій половині XIX в. — академічну та реалістичну, в її початковій формі.

Заля обставлена меблями переважно XVIII в. (комода середини XVIII в., французької роботи, з виображеннями з китайського життя, комоди другої половини XVIII в.) і бронзою та кришталем того-ж часу.

У дальшій кімнаті (праворуч від головного входу) виставлені зразки картин академічного напрямку переважно середини XIX в. й почасти (що до пейзажу) початку й другої половини XIX в. (разом 38 картин). Найхарактерніші з них — «Гра в кулі» Худякова, 1860 р. (картина, що за ню художник придбав звання академика), «Княжна Тараканова» Флавицького (повторення), «Тройки» Сверчкова (1857 р.). Пейзаж показаний роботами романтиків першої половини XIX в. — Воробйова, Г. Чернецова, С. Шедрина (Piccola Marina в Coppento), а також творами Айвазовського («Штиль», «Буря» та ин.), що його творчість має на собі наявні сліди походження від романтичного мистецтва першої половини XIX в.).

Майже всі меблі та бронза цієї кімнати — першої половини XIX в., в стилі Empire. З меблів заслуговує на увагу рояль віденської роботи початку XIX в., невелике бюро — секретер у формі серця, того-ж часу, та ин.; серед бронзи є цікаві зразки роботи французького майстра першої половини XIX в. Томіра (годинник у вигляді пам'ятника Мінінові та Пожарському в Москві, фігурні вази-кошики).

За невеликою проходною кімнатою з двома картинами середини XIX в. йде велика заля з верхнім світлом, де раніше містилась збірка картин Ф. А. Терещенка. Тепер у ній виставлені картини представників реалістичного малярства — роботи Федотова, Перова, «передвижників» (90 картин).

Пензлеві Федотовому належить картина «Ігроки» й, може бути, «Майорове сватання» (повторення чи копія?). Характерне для 60—70 р.р. XIX в. тенденційно-реалістичне мистецтво Перова показане «Сільською охрестю на Великдень» (підготовка до картини Третяковської Галереї), «Юродивим», «Пластунами під Севастополем» (два варіянти). З картин Крамського тут є: «Споглядач», «Дівчина з кицькою» та 2 етюди; Рєпіна — «Миколай Чудотворець» (варіянт картини Російського Музею в Ленінграді); Верещагіна — «Переможці», «Шпигун», «Варта на Дунаї», «Два соколи» та декілька етюдів із мандрівки по Азії; Ковалевського — «Перехід через Балкани», «Поштова станція» та ин. Пізніше «передвижництво» показане роботами Маковського («Не пущу») та Касаткина («Суперники»). Пейзаж показаний роботами Ф. Васильєва («Осінь» та ин.), низкою великих картин Шишкина («Дубовий гай», «Струмок у сосновім лісі», «Дуб на рівнині» та ин.), Кісельова («При Казбековім підніжжі», «Казбек над вечір», «Збирання сіна» та ин.), Судковського. Творчість Куїнджі показано двома картинами з характерними для нього ефектами освітлення — «Місячна ніч» та «Закат у степу».

У цій же залі виставлена мармурова статуя роботи Антокольського «Нестір-Літописець» (у попередній кімнаті його-ж «Спіноза») та «Голова Івана Хрестителя» (бронза), а також Гінзбургів «Художник Верещагін біля мольберту» (бронза).

Продовженням розглянутої частини Галереї є зали, що містяться ліворуч од входу до центральної зали. Їх чотири. У першій з них розміщені картини переважно 80 р. XIX в. (17 картин). У значній частині їхній відбилося шукання національного характеру — у сюжетах з російської казки, російської історії, у пейзажі. Тут «Три царівни підземного царства» В. Васнецова, 5 картин Неврева («Смерть боярина Гвоздьова», «Суд над патріярхом Нікоюм», «Прощання Ярослава Мудрого з дочкою» та ин.), 2 пейзажі А. Васнецова, етюд Сурікова до «Ранку стрілецької страти» (голова стрільця, етюд до фігури стрільця із свічкою в руці, який сидить на возі); тут же барвисті речі Лемана («Дама в червоній сукні» та ин.).

На піддзеркальнику прекрасні дзигарі в стилі Людовика XVI, французької роботи другої половини XVIII в. (із збірки гр. Браницької), на комоді дзигарі кінця XVIII в. роботи паризького бронзаря Равріо.

У другій кімнаті виставлені твори Поленова — етюди з мандрівки по Єгипті та Палестині, «На лодці в парку», «Зима», «З проханням» та ин., етюди Левітана («Золота осінь» та ин.), «На горах» та інші твори Нестерова. (Разом 39 картин). На каміні статуетки Лансере.

У третій кімнаті, на трьох стінах (вхідній, лівій, та протилежній до входу) картини художників кінця XIX в., які є епігонами академізму (разом 30 картин); Семірадського «Торговець дорогоцінностями» (сцена з античного життя), А. Сведомського «На вулиці Помпеї», П. Сведомського «Поховані в квітах» (епізод із історії римського імператора Геліогабала) та ин. Тут же салонне малярство К. Маковського, Харламова, Клевера. На правій од входу стіні та на прилеглій до неї частині вхідної стіни, — картини

художників, що відбили в своїй творчості да-який вплив імпресіонізму (17 картин). Серед них центральне місце посядає «Натюрморт» Локкенберга. Крім того, «У кав'ярні» І. Грабаря, дві малохарактерні роботи Сєрова — акварельний нарис портрета дівчини та етюд голови селянина. Пейзажі Бялиницького-Бірулі («Рання весна» й «Осінь»), пізні роботи Дубовського та ин.

Нарешті, в останній кімнаті містяться твори нових і новітніх малярів (разом 26 картин). До більш реалістичних речей із виставлених у цій кімнаті належать: «Біля річки» Зарубіна, жіночий портрет роботи Сомова (з ранніх його праць), «Чайки» Рилова, «Город Воскресенський» Юона. Група «Мир Искусства» репрезентована 9 невеликими речами. Тут Олександра Бенуа «Фонтан у парку» й «Бретань», Рериха «Старики» й «Колдуни», Богаєвського «Кімерійський край» та ин., Білібіна — малюнок убрання до постави «Бориса Годунова», Добужинського — малюнок середньовічного вбрання для «Старовинного театру». Новітнє мистецтво показане 8 роботами: — Д. Бурлюка («Осінній пейзаж»), Машкова, Фалька (натюрморт), Кончаловського «Дерева», Лебедєва (жіночий портрет), Розанової (безсюжетна композиція) та ин.

На бюрі та на комоді імпресіоністичні статуетки П. Трубецького — «Кн. Тенішева» й «Натурщиця», а також фігура шпіца, роботи Обера.

Разом у Галереї виставлено 281 картина.

Художньо-промисловий відділ Галереї, що є, власне, самостійним музеєм у зародковій формі, міститься в великій кімнаті, яка прилягає до центральної залі й сходів. Його збірки складають переважно порцеляна й скло.

На стелі посередині кімнати висить кришталева жірондоля другої половини XVIII в. По стінах розвішані порцелянові й фаянсові тарілки російських і західньо-европейських заводів (разом тарілок і блюд на стінах, а також де-яких инших речей по-за вітринами — 190: 103 російських і 87 західньо-европейських). При стінах, а також посеред кімнати стоять вітрини з порцеляною й, почасти, фаянсом. У одній вітрині міститься скло.

Західньо-европейська порцеляна подана в роботах Мейсенського заводу (44 речі), Віденського (30), Берлінського (19), Севрського та инших французьких (60, у тім складі прекрасний бірюзово-блакитний сервіз севрської роботи 70—80 р.р. XVIII в., із збірки гр. Браницької), Веджвуд і инших англійських фабрик (32). Коли збірка західньо-европейської порцеляни далека від систематичности й повноти, то збірка російської порцеляни дає доволі матеріялу, щоб мати про неї досить повну уяву, як про ту порцеляну, яка була в ужитку двора й дворянства, так і про так звану «лубочну». Тут є роботи кол. імператорського заводу (46 речей, починаючи з середини XVIII в. й до революції; 4 речі середини XVIII в., першого періоду існування заводу), Гарднера (68 речей, у тім складі два фігурні кухлі — у вигляді турка й у вигляді англійця, другої половини XVIII в.), Попова (44 речі, серед них 4 фігурки — алегоричні виображення частин року), «лубочна» порцеляна (101 річ). На складах є ще значна кількість порцеляни, але для експозиції її бракує вітрин.

Російський фаянс поданий в народніх виробах кінця XVIII — початку XIX в., простих формою та орнаментом (жовта, зелена, буро-фіялкова фарба), а також в тонких виробах фабрики Поскочіна (14 речей)—посуді й двох фігурках китайок, які сидять, киливаючи руками й головою.

У вітрині з склом міститься російське скло, з XVIII до середини XIX в. (87 речей). Скло XVIII в. показане великими різними бокалами; із виробів першої половини XIX в. заслуговує на особливу увагу невелика колекція бокалів і шклянок Бахметєвського завода (заснований р. 1781), звязаних з пам'яттю про боротьбу з Наполеоном 1812 — 1814 р.р.; з середини XIX в. є приналежності туалетного стола переважно з кольорового скла (особливо характерним є так зване «рубінове»).

Крім того, в художньо-промисловому відділі Галереї є невелика збірка виробів із бісеру й стеклярусу (15 речей), невелика збірка табакерок (16 речей), усі середини XVIII в. До цього-ж відділу належать меблі, що є в Галереї (105 речей), з них справжню музейну цінність має лише менша їх частина).

З ритин, що їх мала в своїм розпорядженні Картинна Галерея, р. 1926 була влаштована невелика виставка ритин різних технік (ритина різцем, офорт, мецотинто й ин.). Крім де-кількох ритин XVI в. (Луки Лейденського та Гольціуса) і голяндських офортів XVII в. (в тім складі рембрандтове «Зняття з хреста»), виставлену збірку складають англійські та французькі ритини XVIII в., почасти кольорові. Серед французьких ритин різцем є роботи Долле, Балешу (середина XVIII в.); творчість англійських майстрів ритини подана в роботах Ірлома, Джонса, Бартолоцці та ин.

При Галереї є відкрита для публіки бібліотека з мистецтва й художньої промисловости Росії та Західньої Европи, почасти Сходу, яка нараховує до 2500 томів. Вона перейшла до Картинної Галереї із збірки О. Г. Гансена й з того часу незначно поповнена новими придбаннями (тільки за рахунок спеціяльних коштів, бо на придбання книжок у кошторисі коштів не визначено).

Те, що експоновано з картин, ритин, порцеляни та ин. складає лише частину того матер'ялу, що його має Галерея; більше запасів є по коморах. Але серед цього матер'ялу значно більша частина не має ні музейного, ні навіть художнього значення; меблі майже всі несправні, до того-ж частину їх ще можна реставрувати, а решта зовсім попсована. Так, у інвентарних книгах Картинної Галереї всього зазначено більше як 3000 картин, акварелів та малюнків, коло 1500 ритин і літографій, більш ніж 2000 речей порцеляни й скла, коло 500 речей меблів і т. п. Наявність маси мотлоху в коморах сильно утруднює організаційну працю й ліквідація його є одним з найближчих завдань Галереї.

Робота Галереї в дальнішому мусить полягати в поповненні відділу російського малярства та в підготовці відділу нового Західньо-Европейського малярства (XIX і XX в.в.). Приміщення для цього можна знайти, пристосувавши для потреб експозиції кол. зимовий сад; це не вимагатиме великих коштів. На черзі — видати короткого каталога картин Галереї, який вже готовий до друку.

Цифри відвідування Картинної Галереї за час її недовгого існування показують, що вона потрібна широким колам громадянства. За перший рік існування Галереї, 1922—1923, її відвідало коло 11000 осіб, причім окремі відвідування складали 55% усіх відвідувань, а організовані 45%. Р. 1923—1924 загальна кількість відвідувань залишилась така сама, але окремі відвідування складали тільки 28%, а організовані 72%. На третім році, 1924—1925, загальна кількість відвідувань трохи збільшилась, піднявшись до 12500 (відношення між кількістю окремих і організованих відвідувань залишилось таке саме). Р. 1925—1926 кількість відвідувань зросла до 17500 (35% окремих відвідувань, 65% організованих). Р. 1926—1927—19500, що дає збільшення, порівнюючи 1922—1913 р.р., на 77%. Із загальної кількости екскурсій 1926—1927 р.р. (436) найзначнішу групу складають екскурсії робітничих організацій (166), потім трудшкіл (104), профшкіл та технікумів (69), військових частин (43). До складу екскурсантів, крім представників місцевих організацій, входять приїзжі (учні ,члени різних з'їздів та ин.). Екскурсійна праця йде в тісному контакті з екскурсійним бюром Політосвіти, яке доручає в належних випадках керувати екскурсіями в Картинну Галерею певній особі, найчастіше директорові Галереї. Основна тема екскурсії в Картинну Галерею: «Основні моменти історії російського малярства в звязку з історією російського громадянства».

Цікавість і увага, що їх, все збільшуючи, виявляють представники київського трудового населення до Картинної Галереї, дозволяють з певністю зробити висновок, що організація її була цілком своєчасною і її дальший зріст в розумінні поповнення прогалин, які ще існують, з метою сприяння громадському й художньому розвиткові суспільства, є конче потрібним.

А. Дахнович.

КИЇВСЬКИЙ КРАЄВИЙ СІЛЬСЬКО-ГОСПОДАРСЬКИЙ МУЗЕЙ ТА ПОСТІЙНА ПРОМИСЛОВО-ПОКАЗНА ВИСТАВКА ІМЕНІ ГОЛОВИ ВУЦВК-у Тов. Г. І. ПЕТРОВСЬКОГО.

Київський Краєвий Сільсько-Господарський Музей імени Голови ВУЦВК-у тов. Г. І. Петровського, це дитятко революційного періоду.

Думка про заснування його виникла в половині 1924 року й за допомогою Київського Губвиконкому, за голову в якому на той час був товариш Гринько, Київського Губземуправління (з Зав. ГЗУ т. Скалигою та агрономом тов. Бломквістом) і місцевої професури в особі професорів Є. Д. Сташевського й П. Р. Сльозкина,— була проведена в життя.

Особливості нового строю громадсько-виробничих відносин, перспективи нового будівництва з його новими величезними завданнями, вимоги, які ставили відбудування та реконструкція сільського господарства й особливо селянського господарства — все це було взято на увагу підчас проєктування нового сільсько-господарського Музею й вони вплинули як на характер його, схему його організації, так і на засоби керування нової установи.

Вже спочатку свого існування Музей виходив за межі звичайної музейної установи. До инших Музеїв його наближала мета збирання, наукової обробки, збереження й наочного виявлення в музейних експонатах історичного розвитку й сучасного стану сільського, зокрема селянського, господарства краю й поширення сільсько-господарського знання.

Разом із тим новий Сільсько-господарський Музей має де-які й відмінні властивості.

Перша — це його виробничий характер. Музей має виявляти перед трудящими колами найголовніші с.-г. процеси в їх поступово складових частинах і до того не лише з погляду технічної, але й економічної рентабельности; систематичне й наочне виявлення науково-технічних і практичних досягнень у сільському господарстві й організацію через постійну порівняльну демонстрацію поточної планово-оперативної роботи земельних органів, досвідних станцій, с.-г. навчальних закладів, с.-г. кооперації та инших установ, що проводять культурно-технічну роботу в сільському господарстві краю.

Друга властивість Музею, що сполучена з його виробничим характером — це його економічний народньо-господарський ухил, який складається з трактування питань із сільського господарства на базі народнього господарства й з освітлення окремих питань з погляду економічної рентабельности й громадської доцільности.

Народньо-господарське трактування проблем сільського господарства в звязку з одною з найвеличезних ідей сучасного менту й нашого строю, а саме з ідеєю поєднання міста з селом, робітника з селянином, довело до того, що початковий проєкт організації С.-г. Музею ще до відкриття його було поширено через об'єднання з С.-г. Музеєм Постійної Промислово-Показної Виставки ВРНГ, при чому на виставці ув'язки з Музеєм досягалося переважно по лінії тієї с.-г. сировини, що нею працювала й розвивалася промисловість краю.

Нарешті, до завдання Музею й Виставки стосувався виробничо-практичний вплив на процеси виробництва, за для чого проєктувалося як відбивання в Музеї й Виставці заходів, що стимулюють поліпшення якости продукції, так і безпосередню участь що до розробки цих заходів.

У звязку з цим Музей і виставка розгорнули значну діяльність в організації й обслуговуванні районових і округових Виставок. Організатори уявляли собі розвиток Музею й Виставки, як громадський процес, координований з діяльністю всіх инших установ краю, що обслуговують сільське господарство й промисловість краю, і своїм корінням заглиблений, як в грунт,—до широких масових господарств безпосередніх виробників-робітників і селян.

За одну з метод цієї ув'язки, цього втягнення в роботу Музею й Виставки мав бути інститут добровільних дописувачів, їхні з'їзди, а також підшефна робота Музею й Виставки.

У самій системі керування Музеєм та Виставкою додержано громадсько-політичного характеру, що виявився в організації Ради Музею та Ви-

ставки з представників великої кількости господарських і громадсько-політичних органів краю.

Музей і Виставку відкрито для відвідувань у квітні 1925 р., при чім Музей спочатку мав характер губерніяльної установи, що обслуговувала колишню Київську губерню.

Під Музей і Виставку було призначено колишній царський палац, в якому під експонати Музею зайнято 51 кімнату й під експонати Виставки—28 кімнат.

Київський Краєвий С.-г. Музей і Виставка—молода культурна установа; коли-б навіть він і мав потрібні кошти, все-ж, зрозуміло, своїми силами йому трудно виконати поставлені перед ним завдання. Потрібна громадська увага до нього з боку округ, районів, передового селянства й робітничого активу. С.-г. Музей і Виставка мусять відогравати першорядну ролю в нашому хліборобському краю. В них, як у фокусі, повинна відбиватися агрономічна й технічна думка краю та її науково-практичні досягнення: Музей і Виставку повинно вважати за центр, де зосереджені наслідки роботи всіх наукових с.-г. і промислових установ і окремих робітників. Ці наслідки повинні доходити самохить, добровільно, а не тільки за гроші. Зрозуміло, що на невелику матеріяльну допомогу з боку Музею можуть подекуди сподіватися й організації (Досвідні станції) й окремі особи (районові агрономи). Лише за таких умовин Музей матиме змогу охопити всебічно сільське господарство й промисловість краю і виявити їх в належний спосіб. Кожний перевірений дослід, кожне практичне досягнення мусить бути зафіксоване в Музеї й Виставці. Роля музейних робітників мусить полягати в плануванні одержаного матеріялу, розташуванні його за певним принципом та знаходженні шляхів і заходів для ознайомлення широких мас з виробничими процесами, новими досягненнями. Головна мета Музею,—підійти найближче до селянина й робітника та показати йому наочно й переконуюче, що лише спільно з сільським господарством, як з наукою, а не ремеством, він матиме змогу піднести власне господарство й вийти на безмежний обшир матеріяльного достатку.

На 1926 рік Музей визнано за установу краєвого значення (обслуговування 17 округ, а саме: Київської, Бердичевської, Б.-Церківської, Черкаської, Уманської, Кам'янецької, Проскурівської, Могилівської, Тульчинської, Вінницької, Житомирської, Шепетівської, Коростенської, Чернігівської, Глухівської, Конотопської та Ніженської) і прийнято на держбюджет; проте коштів, що їх призначалося з держбюджету на установу такого великого розміру й значення не вистачало й не вистачає, а тому виникає потреба в дотації з місцевих бюджетів 17 зазначених вище округ, тим більше, що діяльність Музею не замикалася межами Київа, але глибоко поширилась і на периферію. До завдання Музею належить виявити в наочній і приступній для широких мас формі історію сільського господарства, його сучасний стан і найближчі перспективи на тій території, що обслуговує Музей. Простуючи до цієї мети взагалі, Музей все-ж таки вважає за потрібне докладніше й яскравіше виявити досягнення Досвідних станцій, бо

на висновках їх базується раціональне хліборобство, а до того Музей вважає за потрібне звернути особливу увагу на скотарство, переробку сільск. госп. сировини й культури технічних рослин. Усе це насамперед сприятиме інтенсифікації селянських господарств.

Виставка існувала й існує за кошти трестів, що експонують на Виставці досягнення своїх виробництв.

Досвід двохрічного існування Виставки виявив залежність її з матеріяльного боку від трестів, точніше кажучи, від правильного чи неправильного розуміння значення Виставки, як допомічника в справі державного будівництва й народнього культуртрегерства, з боку керівників цих трестів, що нерідко відмовляються від участи на Виставці через «непотрібність рекламувати себе» — таке становище загрожує не тільки фінансовою небезпекою, але й не дає змоги Виставці виявити в належному розмірі показково наші промислові досягнення та їх поступовий розвиток. На цей час на Виставці беруть участь такі трести: 1) Цукротрест (філії: Київська, Гуманська та Подільська); 2) Укрсельцукр; 3) Махортрест; 4) Порцеляна-фаянс-скло-трест; 5) Шкіртрест; 6) Папіртрест; 7) Окркомгосп; 8) Нафтосиндикат; 9) Донвугіль; 10) Укрспиртотрест; 11) Українліс; 12) Київ-Друк-Трест; 13) Харчотрест; 14) Металотрест; 15) Київський Червоний Арсенал; 16) Фармоб'єднання.

Музей має такі відділи: 1) Організація господарства; 2) Метеорологія; 3) Грунтознавство; 4) Рільництво; 5) Досвідна справа; 6) Меліорація; 7) Інтенсивні культури; 8) Шкідники; 9) Скотарство; 10) Ветеринарія; 11) Лісова справа.

У цих відділах Музею, відповідно до його завдання, зібрано речі й колекції зо всіх галузів сільського господарства; де-які відділи мають чимало зразків.

1) У відділі Ґрунтознавства й Кліматології показані найтиповіші зразки ґрунтів Лісостепу й Полісся. Є гарні колекції що до офарбування та структури ґрунтів. Найбагатіше виявлені монолітами ґрунти Чернігівщини та болотньолукові ґрунти Київщини. Є мапи ґрунтів і виконані в фарбах розрізи ґрунтів. З кліматології виставлено найголовніші метеорологічні приладдя.

2) У відділі Рільництва показані в снопиках і зерні колекції хлібів; хлібні сорти, що випробовані на досвідних станціях для Лісостепу, відокремлені в самостійні групи. Найповніше подані сорти українських пшениць, починаючи з колосся й кінчаючи зрізами печеного хліба, з вказівками на мукомольні й хлібопекарні властивості кожного сорту.

Далі йдуть колекції зернових стручкових коріняків, олійних і прядильних рослин: тут слід відзначити колекції льонового волокна, показаного в усіх стадіях обробки. Звертає також на себе увагу через свою повність та систематизованість, колекція бур'янів. Кормові стручкові трави виявлені в насінні й снопиках тільки в відділі Рільництва; що-ж до зіллястих трав, то їх розташовано в п/в Лукознавства, що його поточного року заново організовано.

Речовини добрива подані в зразках з додатком таблиць їхнього складу, норм давання та впливу на врожайність. Сівозміни Лісостепу й Полісся—в таблицях, рисунках, художних плакатах, картограмах, а де-які з них ілюстровані зразками рослин. Сівозміни Київщини показані детально по всіх районах.

Усі ці зразки й моделі доповнюється великою кількістю гербаріїв, рисунків і діяпозитивів, що демонструють як насіння рослин, так і будову окремих їх частин.

Серія плакатів виявляє весь хід правильної обробки ґрунту.

П/в С.-г. машин і знаряддя має зразки й моделі найголовніших машин і знаряддя до обробки, посіву, уходу й збору; є альбоми схематичних рисунків с.-г. машин і знаряддя. Крім того є фотографії, що демонструють с.-г. округові й районові Виставки, де брав участь і Музей на протязі двох років.

Поточного року на терені Музею засновано низку колекційних ділянок з хлібними технічними, кормовими, медодайними, городніми й ягідними культурами.

3) У відділі Досвідних Станцій досить повно подані висновки таких Станцій: Поліської, Київської Краєвої, Чарторийської, Гуманської, Миронівської, Новозибківської й частково Носівської. Ці висновки демонстровано плакатами, зразками рослин, діяграмами, рисунками й таблицями.

4) Відділ Скотарства складається з таких підвідділів:

а) Велика рогата худоба; в ньому є колекція моделей майже всіх місцевих та чужоземних порід рогатої худоби, а також рисунки й фотографії з них; є моделі анатомічної будови вимени й шлунку корови, розбірні рисунки корови, що дають змогу вивчати екстер'єр, кістяк, нервову й кровобіжну системи молочної корови; серія таблиць демонструє правильну годівлю рогатої худоби; таблиці, що характеризують голендерську худобу; модель скотинного двору.

б) У п/в Молочарського господарства показано найважливіші приладдя до переробки молока, а також таблиці, що рисують вплив різних засобів годівлі й догляду за молочними коровами.

в) У підвідділі Сироварства є зразки найголовніших сирів у різних стадіях варки з вказівками на їх хемічний склад, а також художні плакати, що рисують сироварні й підвали для витримки сирів.

г) У п/в Ветеринарії є набір струментів і зразки ліків для лікування худоби, а також препарати й художньо виконані муляжі, що демонструють різні хворості худоби.

д) Конярство показане в колекціях моделей різних рас коней; є розбірна модель нутра коняки, колекція зубів коняки різного віку; рисунки й фотографії з різних рас коней; хворості копит, колекції підков.

е) У п/в Свинарства є колекція моделей різних рас свиней; рисунки рас і таблиці що до годівлі.

ж) Вівчарство виявлене колекцією вовни російських та чужоземних порід, зразками смушків, рисунками кістяків і фотографіями з різних порід.

з) У п/в Птахівництва виставлено кістяки птиць, препарати (хиби яєць, розвиток зародку в яйці, стравоварильного тракту курки), колекцію яєць на вагу, пофарбування, виродливість і по расах; рисунки порід свійської птиці; картограми з птахівництва й вивозу за кордон птиці й продуктів птахівництва, а також і такі, що позначають птахівничі райони. Інкубатори різних систем; приладдя для догляду за птицею; плакати до годівлі й забою птиці; зразки різного пакування яєць.

и) У п/в Рибництва є препарати й рисунки різних видів риб, моделі водоспусків, а також плакати, як розводити рибу, доглядати за нею та про шкідників риб.

5) У відділі Шкідників є колекції шкідників комах і їхніх паразитів із зразками пошкоджень; препарати гризунів і модель-розріз нори хом'ячка. В окремих групах шкідники поля, саду, лісу й городу. З Фітопатології виявлені хвороті хлібів, кормових трав, городніх і ягідних рослин, плодових дерев і лісових порід. Показано зразки отрут інсектисидів і фунгісидів, а також порскалі ручні й кінні різних систем.

На всіх колекціях і окремих експонатах по всіх відділах Музею та Виставки є конспективні тексти.

Досить значна бібліотека Музею та Виставки складається з гарного підбору спеціяльних наукових і популярних видань з сільського господарства й промисловости.

Від часу існування Музей та Виставку відвідало:

	з 24 V-18/IX 25 р.		з 1/X 25-1/X 26 р.		з 1/X 26-1/IV 27 р.		РАЗОМ	
	Кільк.	%	Кільк.	%	Кільк.	%	Кільк.	%
Робітників	2.022	10,9	4.250	8,5	405	2,4	6.677	7,8
Селян	6.680	36,1	7.599	15,2	7.075	41,0	31.131	36,3
Червоноарм.			7.168	14,3	2.609	15,0		—
Службовців .	1.580	8,5	2.537	5,0	975	5,7	5.092	5,8
Учнів .	7.262	39,1	28.540	57	4.540	26,4	40.342	47,0
Инших .	1.000	5,4	—	—	1.641	9,5	2.641	3,1
Разом .	18.544	100	50.094	100	17.245	100	85.883	100

Фахівці Музею й Виставки дають пояснення відвідувачам, що-неділі читають лекції з сільск. господарства та промисловости.

Крім того в Музеї відбуваются систематичні курси (земельні, агрономічні, цукортрестівські, пасішницькі), різні з'їзди то що.

Обслуговування периферії Музей і Виставка проводять: а) через наших добровільних дописувачів (кореспондентів), б) виставки, в) устаткування хат-читалень і г) роботу в підшефному селі.

Вже майже два роки, як при Музеї функціонує Інститут добровільних дописувачів кількістю 180 чоловіка. Дописувачі переважно селяни-господарі,

вчителі та районові агрономи від усіх округ, що їх обслуговує Музей. Усі вони, за вказівками Музею виконують роботу на місцях, досліджуючи індивідуальні селянські господарства й колективи. Всі вони є живий звязок поміж Музеєм та селом; через них Музей завжди в курсі всіх змін, що творяться в селянських господарствах. Поточного бюджетового року не було призначено коштів потрібних, щоб заснувати Інститут добровільних дописувачів-робітників з фабрик та заводів; цю ідею безпосереднього з'єднання з промисловістю буде здійснено наступного року.

На 1926 рік Музей розробив докладний план участи по районових с.-г. та промислових Виставках і звернувся до всіх 17 округ з проханням призначити невеличкі кошти, щоб виготувати потрібні експонати, пристосовуючи їх до природніх умов кожного району та покриття витрат на пакування експонатів.

Більшість округ відмовилась дати допомогу, і тому Музей примушений був взяти участь лише в де-кількох Виставках, а по де-яких місцях організував виставки сам на власні кошти. Участь Музею на цих Виставках остільки зацікавила місцеве населення й земельні органи, що поточного 1927 року Музей має вже багато обіцянок допомогти коштами в цій справі, аби лише забезпечити участь Музею на виставках.

1925-1926 бюджетового року НКЗС призначив значні кошти на устаткування хат-читалень та організацію при них сіл.-господарських гуртків; додаткові асигнування ще й од Виставки дали змогу надіслати до 34 хат-читалень (по 2 на округу) спеціяльні бібліотеки переважно с.-г. змісту в кількості коло 200 книжок і 30 плакатів у кожній; при х.-читальнях засновано с.-г. гуртки; для них ці бібліотечки були дуже корисні, про що свідчать листування від гуртків, а також прохання від багатьох х.-читалень дати й для них такі бібліотечки; на превеликий жаль, у звязку з режимом ощадности, коштів на це Музей більше не одержав і зараз задовольнити такі прохання нема змоги.

Робота Музею у підшефному селі — це найпрямішний звязок з селом, це певний вплив Музею у всіх галузях селянського життя. Власне с. Шубівка, Кагарлицького району на Київщині, не є підшефне село лише одного Музею, але 12-го групоб'єднання Ленінського Шефтовариства; проте майже всю роботу в цьому селі, а сільсько-господарську цілком, проведено тільки силами співробітників Музею. Починаючи з детального й всебічного дослідження села й кінчаючи призначенням лише на одне село Шубівку окремого громадського агронома, що повинен стежити за виконанням десятирічного плану розвитку всіх галузів сільського господарства в селі й здійснювати його, Музей влаштував 1926 року с.-г. виставку в Шубівці, для с.-г. гуртка дав спеціяльну с.-г. бібліотеку й т. и.

Таку-ж саме роботу Музей проводить і в с. Новий Завод, Житомирської Округи, хоча село й не є підшефне Музеєві.

Отже треба сказати, що Музей і Виставка зуміли сполучити масову роботу з науковою систематикою; економічно-виробничий ухил цілком себе виправдав.

Музей і Виставка готуються зараз до нового перевстаткування, яке повинно науково виявити властивості стану, організації й перспективного розвитку сільського господарства й промисловости в залежності від соціяльно-економічних і природньо-історичних умов найголовніших районів краю.

Разом з тим Музей і Виставка готуються до ширшої масової роботи, що її пристосовує до святкування 10-річчя Жовтневої Революції.

Тому Музей накреслив такі спеціяльні заходи: 1) організацію агровагона, який одвідає майже всі периферійні пункти краю, що їх обслуговує Музей, а залежності від тих коштів, які обіцяли асигнувати на ці заходи зацікавлені в святкуванні округи; 2) з'їзд кореспондентів Музею від усіх 17 округ, що їх обслуговує Музей; 3) видання провідника-каталога по Музею і Виставці; 4) організацію агро-автомобіля, який завітає до сел, що далеко від залізничних станцій; 5) видання спеціяльного бюлетеня, що в йому буде обізнано про всі нові досягнення з сільського господарства й промисловости за часи Революції; 6) видання серій листівок із знимками окремих відділів Музею; 7) збудування арки над під'їздом до Музею; 8) приймання Музеєм самостійного шефства над окремим найбіднішим селом Київщини; 9) переведення через Музей селянських агрогуртків у екскурсійному порядку; 10) участь Музею в святах Врожаю та на с.-г. виставках; 11) увічнити кімнату в будинку Музею, де містився 1917 року 1-ий Київський Більшовицький Комітет; 12) складання сценарія для кінофільми на спеціяльну тему з сільського господарства; 13) влаштування лекційної авдиторії в Музеї.

Більша частина цих заходів скерована на те, щоб досягти найтіснішої ув'язки поміж Музеєм і селом.

Найбільше торкатиметься цієї мети організація агровагона і агроавтомобіля. Ці два заходи допоможуть просунути досягнення й техніку агрономії у саму гущавину населення.

Районова агрономія й взагалі земельні робітники на селі, повинні виявити себе найактивніше в роботі агровагона й агроавтомобіля, взявши безпосередню участь як в агропропаганді, так і в допомозі на місцях агрономічному персоналові, що обслуговуватиме ці заходи.

Дуже потрібно й своєчасно вже тепер організувати на місцях (по районах) гуртки допомоги Київському С.-г. Музеєві та Виставці. Ці гуртки групуються навколо районових агропомів, що повинні бути за ініціяторів цієї справи. Більшість райагрономів, як добровільні кореспонденти Музею, повинні завжди підтримувати звязок з Музеєм і тому завжди можуть сподіватися на організаційну допомогу від Музею в справі заснування гуртків допомоги; останні власними силами членів, за керівництвом райагрономів, вивчають економічний стан території, яку обслуговують, допомогають практичними порадами по всіх питаннях з сільського господарства населенню й збирають цікаві лекції й окремі експонати, щоб показати в Музеї свої райони.

Музей розроблює статут для таких гуртків і розішле на місця до тих райагрономів, що відгукнуться на цей заклик Музею про заснування таких «гуртків допомоги Київському Краєвому Сільс.-госп. Музеєві».

Сучасний стан шовківництва вимагає пропаганди серед широких верств населення того краю, що обслуговує Київський С.-г. Музей. З першого року існування Музей заклав відділ шовківництва, який на користь шовководів зібрав експонати шовківництва, що демонструють роботу досвідних шовкостанцій над поліпшенням різних порід шовкового червячка.

Шовководний відділ показує: а) сорти кращих порід коконів, зібраних за певний рік у шовководів селян, з гренажних пунктів та показових викормок; б) корисні зразки шовківництва, моделі устаткування для раціонального викохування шовкових червячків, збору коконів та обробки шовку.

При Музеї що-року проводиться показова відгодівля різних порід шовкових червячків, заморювання та просушування коконів, а також сортування й гренаж.

Шовководний відділ С.-г. Музею знайомить населення з доцільними способами підвищення та поширення шовківництва шляхом читання лекцій, бесід, пояснень окремим шовководам.

Відділ шовківництва виконував замовлення шовководів і Т-в на устаткування по шовківництву та переробці коконів. Відділ виготовляє такі колекції: а) вирощування шовкового червячка з першого й до останього дня, б) анатомія червячка, лялечки й бабочки, в) кокони різних порід шовкопрядів за сортами, г) хвороби та шкідники шовкопрядів, е) пересічна продукція ниток, бавовни з одного кокона, ж) елементарні процеси від грени до тканини, з поясненням.

Проводячи показову роботу в шовківництві не тільки для відвідувачів Музею, а також і на селі, що найбільше вимагає широкої пропаганди цієї підсобної галузи сільського господарства, з'ясували, що через відсутність інструкторів потрібна допомога районових агрономів для читання лекцій з шовківництва, улаштування курсів, виставок, музеїв і кооперування шовководів, щоб підвищити рівень шовківництва на потрібну височінь.

Шовквідділ Музею не зупинився лише на згаданих вище теоретично-практичних і показових заходах, щоб піднести цю занепалу за останні часи важливу галузь підсобного прибутку в селянському господарстві та поширити шовківництво на Вкраїні, де для цього є певні можливості, але й щоб нашому селянинові дати просто до рук цей значний без особливих капітальних витрат прибуток у господарстві; — вже минулого року (1926) Музей налагодив збут продукції шовківництва (шовкоконів) й у такий спосіб зацікавив багатьох окремих шовководів і цілі шовктовариства уважніше ставитися до цієї справи. Тільки один рік (1926) організованого збуту шовкоконів так розворушив і подав таку надію шовководам селянам, що поточного року Музей має значно збільшену кількість заявок на грену, а хто позбувся за минулих часів дерев шовковиці, зараз просто вимагає, як не сажанців шовковиці, то хоча-б насіння її. Здвиг у цій справі Музей зробив великий, а щоб підсилити й ще більше заохотити шовководів, Музей поточного року проводить уже контрактацію шовкоконів, видаючи на те аванси по 10 карб. за пуд коконів врожаю 1927 р., а за посортовані кокони платитиме:

за 1 пуд. I сорту — 83 карб.
за 1 пуд. II » — 72 карб.
за 1 пуд. III » — 24 карб.
за гренажні кокони за 1 пуд — 50 карб.

Музей дурно роздає грену, інструктує, по можливості без оплати, (або за повернення витрат на пакування та пересилку), розсилає сажанці шовковиці або насіння, якщо своєчасно одержує замовлення на них.

Щоб одержати аванси на кокони, найкраще зорганізуватись у шовкотовариства, а якщо це неможливо, то аванси можна одержати за порукою с.-г. або промислової Кооперації.

Отже Музей через це й звертається до тов. тов. райагрономів про згадані суто-практичні заходи Музею в справі шовківництва, що вже й поточного року можуть дати корисні наслідки для шовководів. Якщо охочі працювати в цій галузі знайдуться, хай негайно складають списки про кількість шовководів та їхні адреси, кількість дорослих дерев шовковиці, кількість потрібної грени, потребу в інструктажі, й надсилають на адресу Музею: м. Київ, вул. Революції, ч. 8.

Щоб всебічно охопити найкорисніші й найприступніші для селянства допоміжні ремества й промисли, Музей організував великий відділ Бджільництва й при ньому навчально-показову пасіку з 50 семейств бджіл: цей відділ, як виявив двохрічний досвід, є неодмінною потребою не тільки для Київської округи, але й для всієї Правобережної України.

Зараз відділ має зразки вуликів найновітніх систем (Проф. Цандера, Шишкина, Данценбекера, Ханда, Американських та инших), має вальці зо всіма приладдями й виробляє зразкову штучну вощину, що її продає й обмінює на віск селянам-пасішникам; має бібліотечку пасішника, зразковий омшаник на 100 семейств бджіл та инше.

Пасіка й відділ бджільництва в Музеї стали центром уваги для всіх, хто цікавиться й вивчає пасішництво; так, наприклад, вже третє літо (1925, 1926 і 1927 р.р.) слухачі пасішницьких курсів, що їх організував с.-г. Музей спільно-пасішницьким Т-вом, регулярно, навесні та влітку, відвідують пасіку Музею, щоб виконати програмні практичні роботи.

З великої кількости відвідувачів Музею, а особливо селянського походження, майже всі з великим захопленням і зацікавленням зупинялись у відділі бджільництва; тут доводиться давати не пояснення, а читати для кожної екскурсії цілі лекції.

Усе це є найкращий доказ, що ідея організувати при С.-г. Музеї навчально-показову пасіку й відділ бджільництва була найдоцільніша й цілком виправдала себе.

Відділ Бджільництва при Сільсько-господарському Музеї дає зараз загальну картину минулого й сучасного стану бджільництва на Україні й у цілому Союзі з посиланням на перспективи розвитку його в майбутньому. При Музеї існує також Кустарний відділ, але про нього буде осібна стаття.

Проф. Є. Д. Сташевський.

МУЗЕЙ КУСТАРНОІ ПРОМИСЛОВОСТИ.

Музей кустарної промисловости не є самостійною установою, а складає частину сільсько-господарського Музею та звязаної з ним В.П.І. Виставки ВНГР. Така юридична структура цього Музею досить яскраво відрізняє його від инших музеїв кустарної промисловости, які на підставі досвіду найстарших музеїв закордоном і кустарного музею Вищої Ради Народнього Господарства РСФРР, творять цілком окремі, чи широко-автономні за певним статутом Установи.

Всяка дрібна промисловість взагалі для поліпшення свого стану вимагає проробки низки питань, які власне опрацьовують музеї кустарної промисловости й ті музеї кустарної промисловости є не тільки лабораторією, де аналізується, але рівночасно й синтезується відповідні матеріяли з погляду економічного, організаційно-кооперативного, хемічно-технологічного та мистецького. Науково проробленні матеріяли в лабораторіях вимагають прикладання їх у житті, що власне виконується шляхом пропаганди відповідним матеріялом у самому музеї, а також пересувними виставками в районах найбільше скупченої кустарної промисловости та інструкторськими вказівками. Організація такої роботи кустарно-промислового музею може сприяти підвищенню техніки промислів, стандартизації їхніх товарів та може надати їм більшої мистецької цінности. Але це може статися лише тоді, коли ми, як слід, вивчимо й освітлимо саму суть кустарної промисловости. На жаль, надзвичайно багато типів кустарного виробництва ще нам невідомі як з економічного, промислово-організаційного, так і з хемічно-технологічного процесів витворювання виробів. Це незнання справи, яка в усіх прилежних їм галузях є часто надзвичайно оригінальна та самобутня, ставить перепони в розгортанні інструкторської праці. Тому перш за все в державному інтересі є виявити різноманітність усіх характерних ознак кустарної промисловости й на цьому грунті опрацювати низку потрібних систематичних заходів що до розвитку згаданої промисловости.

Музей кустарної промисловости перші роки свого існування (одчинено 1925 р.) всі свої незначні кошти витрачає на виявлення ознак кустарної промисловости. Тільки в наслідок розвязання цеї роботи він має на меті приступити до утворення цілого ряду потрібних лабораторій та зорганізування широко поставленого потрібного для кустаря інструктажу.

За тяжких теперішніх матеріяльних обставин Кустмузею (за весь час свого існування він не має власного бюджету, а утримується з незначної дотації Київського Окрвиконкому) справу з лабораторіями ледве чи можна буде скоро розвязати, хіба щоб прийшли з допомогою Промкооперація чи Держава.

В напрямкові виявлення особливостей Кустпромисловости в Музеї проробленa така робота: 1) Деревообробний промисел: показані технологічні особливості виробничого процесу обичайно-сито-решетильного промислу. Цей промисел має доволі значну кількість гнізд на Україні й він має певні перспективи що до розвитку особливо через те, що наші ситарі та

решетники є найкращі майстрі в РСФРР після того, як центр згаданої промисловости для кол. Росії м. Бограй відійшло до Польщі й тому втратило можливість заповняти своїм виробом численні ринки Росії й Сибіру. Тому конче треба всебічно вивчити цей у нас маловідомий для загалу промисел і всебічно допомагати йому, щоб він досяг можливости обслуговувати ширші ринки збуту. В групі деревообробних промислів виготовлення гнутих меблів старанно подане в Музеї через те, що наша країна, убога на кількість лісу, якістю пород чи не найбагатша в цілій европейській частині РСФРР. Тому для Вкраїни дуже важливо мати та розвивати таку промисловість, яка на переробку потребує малу кількість лісу, але дає ходкий та дорогий товар і має значну рентабельність праці, а це є вищезгаданий промисел. До групи деревообробних промислів увіходять і такі промисли, як виготовлення мемельської клепки й цілого ряду різноманітних товарів.

2) Лозоплетіння складає в Кустмузеї промисел, на який треба звернути велику увагу, бо він має велике значення для народнього господарства завдяки тому, що звязаний з меліорацією (під плантації лози можна вживати пісків, болот і т. и.) а також тому, що лозову кору вживають для дублення шкіри. Сами вироби з лозових прутів, з яких маємо меблі, кошики й безліч иншого асортименту для задоволення наших потреб і експорту закордон.

3) Текстильна група промислів, показана в Музеї, дає можливість на своїх матеріялах знайомитися з народнім ткацтвом та з поліпшеними ткацькими варстатами; також показані техніка та виріб килимового промислу. З групи текстпромислу подані й мережанки. Що до вишивального промислу, теж поданого в Музеї, то нерентабельність цього промислу для працьовника відсуває його до групи другорядних. Дуже яскраво й численно подане українське ганчарство, особливо його мистецька сторона, що зроблено з тих міркувань, що Україна досить багата на глини і має доволі розвинені ганчарські промисли з мистецьким офарбленням. З другого боку Київ (властиво Межигір'я) має керамічну вищу школу, якій треба з міркувань мистецько-педагогічних мати під рукою матеріяли народнього керамічного мистецтва. Збірка ганчарських керамічних виробів, на думку професора московського університету Некрасова, є одинокою в цілому СРСР. Ці збірки складають матеріяли, зібрані з Поділля (12 ганчарських пунктів), з Київщини (2) та з Чернігівщини (10 ганчарських пунктів).

4) Крім цього Музей Кустпромисловости має значну кількість матеріялів, які освітлюють мистецьку сторону розпису української селянської хати. Альбом орнаментів вищезгаданих прикрас можна вживати як мотиви для мистецької промисловости.

Було-б бажано утворити при Музеї наукову дослідчу катедру для української кустарної промисловости, а також треба показати всі найважливіші галузі кустарної промисловости.

Ю. Александрович.

ХАРКІВСЬКИЙ МУЗЕЙ УКРАЇНСЬКОГО МИСТЕЦТВА.

Музей Українського Мистецтва, як і більшість сучасних музеїв, покликано до життя творчими силами революції. На протязі 5 років він викристалізувався в установу з чітко зазначеною метою й усталеними методами що до збирання та дослідження, а також що до форм експонування та популяризації. У процесі дальшої роботи без сумніву будуть поширюватися рамки й обсяг, поглиблюватимуться методи й форми, але основи закладено тривкі.

Музей Українського Мистецтва засновано р. 1920, спочатку з назвою «Церковно-Історичного Музею». До складу його ввійшли такі основні колекції: збірка харківського єпархіяльного Древлехранилища, церковний відділ харківського Університетського Музею й частина Волинського Єпархіяльного Древлехранилища, перевезена до Харкова підчас евакуації. Ці збірки було поповнено, коли вилучали церковні цінності й тоді, як музейні співробітники реєстрували історичні пам'ятки по церквах і манастирях Харкова та його околиць.

Протягом 1920 р. Музей разом з архітектурною секцією Губкопмис'у реєстрував архітектурні пам'ятки стародавніх хат Харківських, потім дерев'яних і кам'яних церков Харкова та різних округ Харківщини. В наслідок цієї роботи Музей має збірку креслеників, описів, фотографій, малюнків.

З 1922 р. Музей перейшов під керування Наукового Комітету з назвою «Музей Українського Мистецтва». З того часу перед Музеєм повстали нові широкі завдання що до збирання й досліджування пам'яток народнього українського мистецтва, завдання утворити в Харкові Музей українського мистецтва, широкого маштабу, де були-б експонати, характерні для різних місцевостей України різних епох. Робітники музею, почавши свою роботу збирання матеріялу та обслідування — в першу чергу селянського мистецтва різних районів із Слобожанщини та сусідньої Полтавщини, перенесли її й далі на захід — на Київщину, Волинь і Поділля, почасти й на північ — на Чернігівщину. Тому зараз майже всі відділи музею мають зразки з усіх зазначених місцевостей. Окремі експонати є також з Катеринославщини, Холмщини, Басарабії, Буковини й Гуцульщини.

Музейні експонати характеризують різні мистецькі стилі від романо-візантійської до ампіру. Всі вони розпадаються на 3 основні відділи: ті речі, де мистецькі проблеми розвязано плоскісно-живописно, ті, де їх розвязано скульптурно-рельєфно й третій — архітектурний.

До першого відділу належать підвідділи: малярство, стародавніх книжок, тканння та вишиванок, розписної кераміки.

До підвідділу м а л я р с т в а належать фрагменти стінописів князівської доби, збірка ікон 16 — 19 ст. У збірці є пам'ятки, що освітлюють цілу добу українського мистецтва, як Благовіщення Федуска із Самбору 1579 р., Воздвиження з Дубного XVI в., Микола Мелецький XVI в. та инші; сюди-ж увіходять портрети, народні картинки, літографії з народнього побуту й збірка малярства XIX ст. та новітнього.

До цього-ж підвідділу належать: розписи хат з Поділля, Гуманщини, почасти Катеринославщини, мальовані скрині та дрібні дерев'яні речі, писанки, мальоване скло, фініфті.

Підвідділ стародавніх книжок складається з ілюмінованих різною технікою рукописів XVI — XVII в.в. (350 прим.) та стародруків, оздоблених ритинами українських, російських, латинських та польських того-ж часу (до 1000). Серед рукописів особливо цінні — Загоровський Апостол, Дерманська Євангелія, Камінь-Строміловська Загоровська Євангелія та низка инших.

До підвідділу кераміки належать розписні миски з усіх кінців України; особливо цінна збірка стародавніх мисок серед яких є кілька датованих; кахлі полив'яні; частина їх дає зразки рослинного орнаменту, частина — побутові сцени; фабрична кераміка — зразки виробів з Межигір'я, Кореця, Баранівки.

Підвідділ тканння та вишиванок має килими селянські й панські з різним орнаментом (рослинним і геометричним) і різної техніки; плахти; рушники; скатірки; вишивану одежу (сіряк, кожух, каптурі то що); вишивані ікони, картини, ризи, підризники; вишивані речі дають зразки вишиванки заполоччю, простою пряжею, шерстю, гарусом, шовком, метальовими нитками; техніка: низь, гладь, хрещик, мережка, вирізування, високе шитво й т. п. З фабричних виробів цей підвідділ має шовкові хустки, заткані метальовими нитками й численні зразки парчі та різних шовкових матерій.

До відділу скульптури належать підвідділи: різбленого дерева, металопластики, гут, кераміки.

Підвідділ різбленого дерева має численні зразки XVII—XVIII в.в. на царських вратах, аналоях, іконах, добру колекцію дерев'яних різблених виносних хрестів, велику збірку дерев'яннних статуй; з речей народнього вжитку — прянишні форми, вибійчані дошки, частини возів, санок, окремі господарські речі, збірку міщанських меблів.

Металопластика музею почасти подана в церковних речах, серед яких є чимало датованих, як оклади книг, ікон, чаші, хрести то що; почасти — в речах народнього вжитку, як дукачі, хрестики, сережки; цінний мистецкий матеріял дають срібні орнаментовані чарочки.

У підвідділі гут подано різноманітні форми старого українського скла (ведмедики, штофи, барильця, карафки, чарочки) різних кольорів та різної техніки (травлення, різба).

Розписна кераміка, що дає живописний матеріял, в той самий час розвязує й скульптурні завдання своїми формами, чи то формами посуду чи то формами кераміки фігурної (леви, баранці, верхівці, різні ляльки то що).

Книжковий підвідділ дає матеріял для відділу скульптури своїми орнаментованими обкладинками чи метальовими, чи шкіряними, почасти самими штампами.

Архітектурний відділ складається з фотографій, рисунків, креслеників, описів, документів, де-яких зразків будівельних частин.

1924 й 1925 р.р. Музей улаштовував звітні виставки, подаючи свою роботу за рік. Дослідницьку роботу провадили в галузях килимарства, ганчарства, металопластики. З метою дослідування ганчарства й килимарства музейні співробітники зробили кілька подорожів на Київщину (Чигиринська й Канівська окр.), Волинь (Житомирська, Шепетівська й Коростенська окр.), Поділля (Кам'янецька окр.). В наслідок роботи над музейними матеріялами видруковано такі праці: «Відчитна виставка», Харків, 1924; М. Щепотьєва «Проблеми композиції в орнаментиці українських килимів», «Червоний Шлях», 1925, ч. 8; М. Щепотьєва «Українські килими», Харків, 1926; П. Жолтовський «Українська рукописна книга та її оздоблення», Харків, 1926.

Надалі Музей має в своїому плані систематично поповнювати колекції шляхом екскурсій, що їх провадять музейні співробітники, та за допомогою своїх кореспондентів. Друге завдання — обробити музейний матеріял шляхом каталожних описів, дослідчої роботи над ним і видання його в коротких науково-популярних листівках та докладніше проробленних статтях.

М. Щепотьєва.

СУМСЬКИЙ ХУДОЖНЬО-ІСТОРИЧНИЙ МУЗЕЙ.

Історія Музею. — Думка про організацію музею в Сумах виникла ще 1918 р. Місцева Наросвіта виділила комісію під головуванням місцевого педагога П. П. Безсонова й доручила збирати експонати. Зібравши де-яку кількість, комісія почала дбати про помешкання, але непевне становище на фронті й наступ Денікінців 1919 р. припинили справу. Разом із передовими загонами білих до Сум повернались власники зібраних речей і суворо вимагали віддати їх. Отже музейна справа була похована. На початку 1920 року, після виходу білих, в Сумах був організований «Палац Праці», куди знову звезено де-що з решток панського майна. Все це було розташоване в фойє театру й музейного характеру не мало.

У березні 1920 року при Наросвіті організовано секцію образотворчих мистецтв на чолі з Н. Х. Онацьким. Вироблений ним проєкт організації музею Повітовий Виконком затвердив і призначив т. Онацького на завідувача й організатора його. Для постійного співробітництва була запрохана Н. І. Столбіна. З ліквідованого «Палацу Праці» музейні речі передано до Музею, крім того розпочалося широке й систематичне збирання мистецьких і музейних речей по панських маєтках, будинках, склепах трудсобезу, державних установах і громадських організаціях. Разом з тим почалася передача до Музею великої приватної колекції Оскара Гансена, яка була в Сумах. До першого помешкання був приєднаний другий будинок на 7 великих кімнат (Кол. Сполучений Банк). За короткий час усі 12 кімнат зайняв Музей. Швидкий зріст нових експонатів примусив приєднати третє помешкання на одинадцять кімнат. Таким чином Музей має тепер три помешкання на 23 кімнати, сполучених між собою прорубаними в мурах дверима з загальним парадним ходом. Не зважаючи на це, значна частина

експонатів, за браком місця, залишається у музейних склепах. Так ріс і розвивався Сумський Музей.

Організація його припала на роки 1920 — 22 і проходила в неймовірних умовах хвороб, голоду, холоду й відсутности будь-якої платні на протязі 11 місяців (1922 р.). Досить пригадати, що в «нагороду» за організацію Музею голова Виконкому т. Андрій Хвиля, який дуже цікавився цією справою, видав співробітникам по 1 пуду пшениці, 1 пуду жита й по 20 фунтів гречки. Це мало тоді свою «цінність» і викликало задоволення й дяку з боку робітників. Факт цей вважаю вартим фіксування. Лише 1925 рік у історії Музею був переломним. З цього року вперше почалось опалювання помешкання, вперше Музей одержав 750 карб. на придбання експонатів і музейну роботу. З цього року Музей має свій кошторис і свої спецкошти.

Експонати Музею.

Сумський Музей змістом є музеєм мистецько-історичним; із загальної кількости експонатів 9.011 (на 1/X — 26 року) до 7000 речей належать до цієї категорії. Розподілені вони так:

1. Малярство	. 915
2. Різбарство .	. 375
3. Ритини, офорти, фотографії	700
4. Художнє скло	. 822
5. Порцеляна, фаянс і инший посуд .	2606
6. Килими, вишиванки	312
7. Художні меблі	. 271
8. Стародавня зброя .	58
9. Археологічні й історичні речі	1819
10. Реврух і кімната Леніна В. І.	. 618
11. Виробничий відділ (цукроварство)	300
12. Різні експонати	. 215
	9011

Характеристика експонатів.

Малярство російське, українське й чужоземне. Музей має твори майже всіх видатних художників різних напрямів як старих шкіл, так і новітніх, а саме: Боровиковського, О. Орловського, Айвазовського, Неврева, Саврасова, Верещагіна, Поленова, Маковських, Нестерова, Максимова, Рєпіна, Богданова-Бєльського, Васильковського, Світославського, А. Васнецова, Серова, Реріха, К. Коровіна, Ціонглинського, Рилова, Маневича, Середіна, Сомова, Моравова, Браза, Бакста, Білібіна, Пастернака, Виноградова, Лукомського, Богаєвського, Зарубіна, Мурашко, Кричевських В. і Ф. й багато инших.

З чужоземних — Рубенса (Христос на соломі), Брегеля, Вато, Вандергельста та инших.

Різбарство.

Музей має твори П. Трубецького (бронзда), Врубеля (кераміка), з чужоземних Торвальдсена (мармур) та инших.

Ритини й офорти.

Кольорові офорти німців, англійців, французів. Ритини Рембрандта, Дюрера, та инших. Цікаві стародавні російські ритини-краєвиди старої Москви, Петербургу, Київа. Є чотири офорти Т. Шевченка з власноручними написами й підписами. Офорти ці офірував Шевченко Н. Хрущовій підчас перебування його на Сумщині 1859 року.

Скло.

Незвичайно цінна й численна колекція українського гутянського скла, а також художнє скло російське й закордонне.

Порцеляна.

Це гордощі Сумського музею. Велика й чудова колекція порцеляни старовинних російських фабрик (Гарднер, Попов, Корнілов, Терехов і Кісельов, кол. імператорські порцелянові заводи та ин.), а також усіх українських фабрик (Миклашевський, Корець, Баранівка, Городниця, Поскочино, Ніборов і т. ин.).

Межигірський фаянс. Чудова й велика колекція різного посуду майже за ввесь час існування фабрики. Є унікуми.

Килими.

Гарна колекція українських килимів кінця XVII — початку XIX в.в. Є панські й народні килими. Цікаві, так звані, ампірові українські килими. Стародавні вишиванки сріблом і золотом, тканини (Слуцькі пояси).

Художні меблі.

Збірка має чудові зразки інкрустованих меблів, корельської берези, червоного дерева. Особливо цікавий величезний Данцігський годинник XVII ст. із струнною музикою та різьбована шафа полісандрового дерева того-ж часу.

Зброя.

Невелика колекція старовинної зброї, серед неї 2 запорозьких мортири, слобідські гармати, козацькі пістолі та шаблі.

Археологічні речі.

Цікава колекція стародавніх ікон, а також постаті дерев'яні — янголів, різних святих та апостолів. Царські врата XVII ст. з дерев'яними погруд-

дями євангелістів. Колекція грецьких ваз і фрагментів кераміки з Ольбії й Пантикапеї.

Виробничий відділ.

Беручи на увагу, що Сумщина є видатним центром цукрової промисловости, Сумський музей розпочав організацію відділу цукроварства. Поки що має експонати, які характеризують почасти процес виробництва, почасти стан цукрової промисловости як на Сумщині, так і на Україні взагалі.

Кімната Леніна й Реврух.

Містить різні матеріяли що до реврухy взагалі й освітлює життя та діяльність В. І. Леніна. Кімната реврухy на Сумщині має матеріяли, які освітлюють дореволюційне становище робітників на заводах Сумських цукрових королів, а також селянський рух 1905 року.

Книгозбірня.

Музей має коштовну книгозбірню на 16 мовах по всіх галузях образотворчого мистецтва (6170 томів). Є дуже рідкі й коштовні видання. Крім того має до 3000 антикварних книжок, серед яких чимало дуже рідких примірників, — наприклад: ксилографічне видання французького готичного друку, La description du pays Dytalie.

J dieci libri dell'architettura di M. Vitruvio Veneti a 1584 й инші.

Рукописна «Історія Русов», рукописні мемуари П. Селецького з новими даними про Т. Шевченка, які будуть опубліковані в пресі. Останні роки книгозбірню поповнено політичною літературою.

Штат музею.

Завідувач і бібліотекар, які працюють од заснування музею, діловод. 3 тех. робітники та опалювач (сезоновий).

Такий зміст сучасного музею в Сумах. Що до лінії майбутнього розвитку його, то можливо сказати, що він має всі дані на те, щоб при збільшенні музейних робітників, поширювати й поглиблювати свою роботу й стати культурним огнищем всеукраїнського значення, яким він по суті є й зараз.

Організатор і Завідувач *Н. Окацький.*

ВОВЧАНСЬКИЙ КУЛЬТ.-ІСТОРИЧНИЙ ОКР. МУЗЕЙ.

Вовчанський Музей заснував 1911 р. археолог Бабенко В. О., який поклав для його початку збірку старовини з своїх розкопів широковідомого стародавнього Салтівського катакомбного могильника, одкритого р. 1900. Місцеве земство, 1912 р., збудувало для Музею спеціяльний 3-х поверховий будинок в українському стилі в 10 великих заль і 10 кімнат — загальним розміром у 1300 кв. метрів і 5150 куб. метрів. 1920 р. музей поповнено багатьма експонатами з наукових кабінетів скасованих навчальних установ і панських садиб.

1923 р. Музей старовини реформовано в культ.-історичний округовий з відділами: археологічним, художньо-історичним, природо-історичним, анатомічним і народньої освіти, а 1925—26 р.р. поширено ще 3-ма відділами: революційно-історичним з кутком Леніна, продукційно-економічним і сільсько-господарським. Основний, археологічний відділ поповнено 2415 експонатами стародавньої Салтівської культури з останніх розкопів тов. Бабенка Салтівського могильника й Вовчанського городища, а також художніми творами за рахунок фонду Всеукраїнського Соц. Музею ім. Артема. За важливіші наукові музейні експонати треба вважати матеріяли до вивчення Салтівської культури й краєзнавства. Загальна кількість експонатів сягає зараз більш ніж до 13000, а загальне відвідування Музею за рік — більш ніж до 740 екскурсій учневих, селянських та червоноармійських — разом 15000 осіб. Район обслуговання більш ніж 7000 кв. вер., куди входять не тільки місця й села Українські, але й сумежні місця й села РСФРР.

Вовчанський музей існує на кошти Окрполітосвіти Харківського Окрвиконкому.

Обслуговує Музей усього 2 наукових робітники: завідувач-організатор музею Бабенко В. О., який працює понад 25 років над дослідженням місцевих пам'ятників стародавньої культури та в царині краєзнавства, і помічник його, керівник екскурсій, Недохлібів А. Б. (працює понад 6 років).

Завідув. Музею *В. Бабенко.*

ІЗЮМСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ МУЗЕЙ.

Ізюмський Музей засновано 14-1-1920 р. Повна відсутність коштів на операційні витрати обумовила роботу найближчих 5 років. Спочатку були вжиті заходи, щоб зберегти культурні цінності, які залишились після громадянської війни. Потім завмузею улаштував на свої власні кошти археол. розшуки.

Недовір'я населення до Музею, що було спочатку, зникло на протязі трьох років. Невеликі кошти на наукову роботу перші дали робітники ізюмських майстерень та першомайських копалень, нарешті, по де-якім часі, Всеукр. Соц. Музей. Ця допомога дала можливість перевести археологічні розшуки по всій течії р. Донця.

На музейну працю звернула увагу спочатку Академія І. М. К., яка виділила до Ізюму фахівця проф. Єфіменко, потім Головполітосвіта й тільки-но утворений В. У. А. К.

З 1-X-1925 р. збільшено асігнування на Музей, до 4-х відділів — істор.-археол., істор.-революц., природн. й худож. додано три нових — сільсько-господ., побут. й міс. промисл., а з 1-X-26 р. Музей перейшов на держбюджет.

Зараз Музей має 12837 експонатів, з яких найцінніші археологічні. На кожній речі є № і вказівка, де її знайдено.

Найближче музейне завдання як найповніше виявити продукційні сили країни.

М. Сібільов.

МУЗЕЙ СТАРОБІЛЬСЬКОГО КРАЮ.

Кілька років минуло з того часу, як уперше в м. Старобільському на одному з будинків з'явилася скромна вивіска: «Музей Учбових Наочних Приладів». Це було р. 1919, коли наш Музей ставив собі завдання своїми наочними приладдями обслуговувати освітні установи округи, але незабаром саме життя примусило змінити напрямок роботи Старобільського Музею і вже 1922 р. наш Музей на сторінках місцевої газети оголошує, що треба збирати та вивчати місцевий край, і в першу чергу сам розпочинає цю роботу. З цього часу фактично Музей набуває значення місцевого. Краєзнавчий ухил швидко опановує всіма відділами й кінець кінцем місцевий матеріял зовсім витискує колишні експонати в окремий відділ під назвою рухомого відділа наочних приладь.

Історія нашої установи подана тут коротенько, але потрібна була надзвичайна напруженість музейних співробітників та їхня непохитність, щоб не загинула ця установа й підчас непу, і підчас скорочення штатів, і підчас режиму ощадности.

Що-ж саме забезпечувало Музей від його закриття?

По-перше два слова про те, що, здається, ніяка галузь політосвітньої роботи не мала й не має стільки невизначености, скільки її має музейна робота. Напрямок роботи, форми й методи її, все це надзвичайно суб'єктивне, навіть «власність» окремого Музею. Звичайно, суб'єктивність у нашій роботі може й повинна бути, але є багато й такого, що мусить бути загальним, грунтовним, і мабуть ці «невизначеності» ніхто так гостро не відчуває, як ми, робітники глухих місць.

Звичайно, що від того чи иншого напрямку роботи та її змісту Музейні установи, мабуть, як ніякі инші, швидче за все можуть загубити віру в доцільність існування Музею, як політосвітньої установи.

Яким шляхом ми йшли?

Нашій установі доводиться працювати головним чином в оточенні сільсько-господарського життя; головним нашим відвідувачем є селянин, який своїм практичним підходом вимагає загалом такої користи, щоб її можна було перенести до свого сільсько-господарського життя. Ось чому звичайним було, що наша установа поставила собі таке завдання: стати політосвітньою установою, яка-б ішла нога в ногу із сучасним життям, була-б школою, яка розповсюджує наочним шляхом знання про місцевий край, щоб через це знання помістити економічне становище й щоб наша установа не тільки існувала для селян, але по змозі саме селянство брало участь у її організації.

Щоб виконати такі завдання, потрібно було: 1) популяризувати свою установу та зробити так, щоб про неї знали широкі кола населення нашої місцевости; 2) дати музейний зміст в такій формі, щоб відвідувач — селянин дійсно одержував приктичні знання й по змозі самостійно розбирався в наочному музейному матеріялі; 3) широко звязати Музей як краєзнавчу організацію з місцевими організаціями, як для використовування

їх з метою придбання різного матеріялу, так і для того, щоб через них надати нашій установі бажаний нам ухил.

Як же саме це переводилося в життя?

Популяризації Музею сприяли сами відвідувачі, з якими організовано велося розмови на теми про завдання нашої установи. Звичайно, що не минули ми й місцеву пресу, і різні загальні зібрання й т. и.

Тепер що до змісту. Всі музейні експонати розподілено на таки три відділи: а) природа, б) праця, в) життя та побут. Загальна кількість Музейних експонатів коло 2000. До складу експонатів увійшли матеріяли, які характеризують: 1) кліматологічні умовини, 2) геологію краю та грунти, 3) рослинний та тваринний світ.

У центрі трудової діяльности людини нашої округи звичайно стоїть сільське господарство й експонати нашого Музею різнобічно його характеризують; далі експонати доморобної промисловости; нарешті, експонати, які змальовують людину нашої місцевости з боку побуту та його життя, як в недалекому минулому, так і в сучасному.

Але нам здається потрібним сказати про загальний ухил експозиційної роботи Музею та характер її. Ми вже зазначали, які завдання поставив собі Музей, як політосвітня установа. Щоб виконати їх, наш Музей, крім стаціонарних експонатів, має пересувні й цими саме експонатами майже в кожному відділі, а, звичайно, найбільш у сільсько-господарському, намагається дати відгук на те, що хвилює в той чи инший час населення нашої місцевости. Ось приклади: весняного часу йде посівна кампанія, боротьба з шкідниками. Під цей час Музей виставляє колекції польових, лісових та городних шкідників у нашій місцевості. Колекціям надано біологічного ухилу, щоб наочно показати життя того чи иншого шкідника; до колекції обов'язково додано текста, який коротко, просто характеризує об'єкт колекції, тут же зазначені засоби боротьби й виставлені різні отрути з вказівками, як їх треба вживати та де й за яку ціну купити.

Одночасно Музей організував одвідувачів у групи, щоб вести серед них розмови на такі теми, як, наприклад: «Яке життя ховраха, яку шкоду робить він селянинові нашої округи, засоби боротьби з ним у нашій окрузі», або «Яка користь з очистки зерна та як це робити», або «Які посівні трави кращі для нашої округи та чому саме», «Кліматичні умовини».

Звичайно до всякої бесіди Музей готує експонати. Зазначаємо тут же, що по змозі кожний експонат ставиться не лише для того, щоб збільшити їхню кількість, не тільки тому, що він існує в нашій окрузі, а для того, щоб показати відвідувачеві ролю, яку цей експонат грав в житті нашої округи, чим цікавий він для нашої місцевости, як його використовується зараз та як можна його використати в майбутньому (приклад: корисні копалини).

Уже одне збільшення що-річного відвідування Музею свідчить, що шлях, яким іде розвиток нашої установи, непомильковий, та треба ще багато, щоб удосконалити його, щоб він дійсно відповідав нашим вимогам.

МАРІУПОЛЬСЬКИЙ МУЗЕЙ.

Маріупольський Музей Краєзнавства був заснований р. 1920 з ініціятиви місцевих краєзнавців і через те розвивався досить швидким темпом. Розпочавши організацію з природничого відділу, де зараз майже повний гербарій Маріупольської флори, досить велика колекція місцевих птахів та комах, а також гірничих порід та мінералів Маріупольщини, Музей надалі організовує культ.-історичний та соц.-економічний відділи. Маючи на увазі практичні завдання, Музей р. 1924 організовує власну метеорологічну станцію, а 1926 р. ставить штормо-гаслову щоглу для попередження рибалок перед штормом.

У процесі свойого розвитку Музей одкрив підвідділи:

1) риболовний, де міститься більшість представників фавни Азовського моря, моделі рибацького знаряддя, човнів, та инше;

2) церковно-історичний підвідділ з старовинними речами нашої округи;

3) підчас голодного року зібрано надзвичайно цікавий речевий матеріял з історії голоду.

Цього року Музей організовує грецький відділ, де будуть міститися матеріяли, що характеризують місцевих греків — вихідців з Криму. Організацію цього відділу підтримує ВУЦВК відповідною постановою.

За підтримкою місцевої кооперації найближчого часу буде відкрито кооперативний підвідділ, де буде показана робота місцевої кооперації та її роля.

Зараз Музей організував відділ живої природи, в якому головним чином зібрані представники місцевої природи; цей відділ буде обслуговувати переважно педагогічні завдання.

На черзі дня стоїть організація підвідділу професійного руху, а також поширення невеличкого художнього відділу, особливо поповнення його картинами відомого художника А. Куїнджі, що народився та виріс у Маріуполі.

Музей зараз розташований у великому 3-хповерховому будинкові й розгорнув свої колекції та експонати для демонстрування населенню в 12 великих залях (окрім живого відділу). Музей має досить велику наукову книгозбірню, фізичний кабінет, яким обслуговує установи Соцвиху, профосу та політосу (в тім складі й Сель-буд.), біологічну лабораторію та авдиторію для науково-популярних лекцій.

Головним завданням своїм Музей ставить вивчення місцевого краю та його продукційних сил. Маючи звязок з науковими інституціями УСРР та РСФРР, Музей вважає за потрібне та раціональне, щоб праця наукових робітників, які працюють і будуть працювати на терені Маріупольщини, йшла в погодженні з місцевою науковою інституцією, а саме з нашим Музеєм Краєзнавства.

Завідувач Музею *І. Коваленко.*

БІЛОЦЕРКІВСЬКИЙ АРХЕОЛОГІЧНО-ЕТНОГРАФІЧНИЙ МУЗЕЙ.

Музей одкрито в січні 1925 року й спершу відведено йому приміщення в кол. зимовому палаці гр. Браніцької.

У серпні того-ж року, з розпорядження Окрвиконкому, будинок був призначений для инших установ, усі-ж музейні експонати опинились у вогкому підвалі того-ж будинку й лежали там до травня цього року. У травні ц. р. О. В. К. призначив музеєві будинок колиш. ксьондзівський (Замок, ч. I).

Помешкання було коштами місцевого бюджету відремонтовзне, експонати розташовані й з серпня м-ця музей одчинено для відвідувачів.

Музейна площа — 410,8 кв. метрів (11 невеликих кімнат).

Музей розбито на такі відділи:

1. Відділ доісторичної археології та геології. Експонатів 757, серед них є речі з городищ с. Ольшаниці — «Райгорода» й села Ромашок, з поля похоронних урн, де 1901 р. робив розкопи В. В. Хвойко; кістки мамутові, знайдені в с.с. Сніжки й Медвин та в м. Богуславі; роги оленеві в с. Устимівці, посуд II віку з цих же місць.

2) Відділ історичної археології має в складі 58 експонатів: Севрська порцеляна, посуд Межигірської фабрики, портрети українських і польських гетьманів, дві стародавніх літаври, шматки бурківки з кінських зубів (ніби-то зробленої Сангушком у м. Славуті), знайдені в Шамраївці та Сквирі кольє — намисто Д. Роз. Хмельницької, про яке є згадка в «Кіевск. Стар.» за 1882-й р., ч. 5, стор. 887.

3) Військовий відділ має 58 експонатів: є стародавні козацькі кремневі рушниці та пістолі, 4 кольчуги, 2 панцері, моделі стародавніх гармат і т. п.

4) Відділ культів має 196 експонатів, серед них: дерев'яні статуї «святих» (узяті з церков Б.-Ц. Округи), вишита гарусом ікона «Тайна вечера», вишитий шовком та сріблом антимінс (воздушок) з підписом Митр. Анастаса, (про нього згадка в Кіевск. Губ. Вѣд.» за 1855 р. ч. 4, част. неоф., стор. 24), риза зроблена з мундира Потьомкина-Таврическаго, з вишитою на оплеччі іконою 1822 р., два образи на рибі камбалі, цікаві вінці з картону, лубу, позументу, бляхи та заліза, українські хрести, багато хрестів 10 — 11 — 12 віку, так званих єнколпіонів.

5) Відділ етнографічний — 85 експонатів; у ньому — до 20 стародавніх українських килимів, стар. вишиті укр. рушники, чумацький віз і посуд ганчарський з Білоцерківщини.

6) Відділ Мистецтв (живопис і скульптура) має 85 №№; у ньому — картини італійської, еспанської, французької, фламандської, голяндської та російської школи. Є картина Давида Франка (1632 р.), Рубенса «Лицар», худ. Куїнджі, Вельца, Саврасова, Галімського, Клодта, Петрова, Тим. Іванова, Паневського, Гейндендаля й инш. Статуї, між якими є робота худ. Папіньолі та Канови.

7) Нумізматичний відділ має 2282 монети, між ними скарб з с. Ольшаниці, з городища «Китайгород», Київські гривні, скарб польських монет часів Сигізмунда III (964 мон.), що їх знайшли весною 1925 р. в м. Володарці, 216 монет шведських солідів, знайд. весною 1925 р., 232 празькі гроші, знайдені літом 1926 р., 182 античні монети, грошові знаки Рад. Республік за часи 1918—1923 р.р., нагородні хрести та медалі.

8) Бібліотека займає дві кімнаті й має 6337 книг, переважно з історії, археології та мистецтва. Є книги на мовах: рос., укр., франц., нім., лат., польськ. і єврейськ. Стародруків слов'янськ. 17 — 18 віку до 150, на закордонних мовах — до 300.

9) Є Шевченківський куток, де зібрані твори Т. Шевченка: 19 «Кобзарів» різних видань, починаючи з 1840 року.

10) Архіву музей не має, крім рукописних книжок та окремих стародавніх документів, бо арх. матеріяли збирає Окр. Арх. Управа.

Брак коштів та достатньої кількости вітрин гальмує організацію відділу історії революційної боротьби в окрузі й завдяки цьому частина експонатів (Прапорі «Союза Русскаго Народа», зброя й т. п.) розміщена по инших відділах музею, частина (прокламації, фотографії та ин.) в Істпарті.

З 1-го серпня до 1-го листопада було відвідувачів 1133 чоловіка, переважно учні, червоноармійці, робітники й службовці. Відвідує музей і значна кількість селян.

У книзі відвідувачів — багато позитивних думок про зміст музею.

У музейному штаті 2 особі: Завідувач Музею С. Л. Дроздов і сторож.

На утримання музею та ремонт на теперішній бюджетовий рік відпущено 2425 карб., сума абсолютно недостатня.

Музей має повну моральну підтримку з боку партійних, радянських і професійних організацій округи. За час існування музею — завідувач оглянув понад 100 сіл.

Оглянуто головним чином стародавні церкви, замчища та городища.

С. Дроздов.

БЕРДИЧІВСЬКИЙ СОЦІЯЛЬНО-ІСТОРИЧНИЙ МУЗЕЙ ІМЕНИ Т. ДЗЕРЖІНСЬКОГО. (Відкрито 14/XI 26 р.).

До 1925 р. на Бердичівщині планова музейно-дослідна робота зовсім не проводилася, наукові дореволюційні дослідження поодиноких наукових робітників (Антонович, Каманін) були спорадичними й нечисленними, відбувалися переважно на вузькі спеціяльні завдання центральних інституцій, а тому не мали на меті дати вичерпну картину розвитку бердичівщини.

Проте, округа, що так багата на виробничі сили, — округа з цікавими історичним та археологічним минулим, з бурхливим революційним минулим, — така округа мусила стати й стала за об'єкт планового й всебічного дослідження.

1925 р., заходами місцевої Окрнаросвіти та агітпропу, заснований у місті Соціяльно-Історичний Музей, а постановою президії ОВК відведене йому постійне помешкання — колишній кармелитанський кляштор.

Музейний штат складали: завідувач, лаборант та сторож. Невважаючи на передачу «кляштору», Музей лише в лютому м. 1926 р. спромігся на власне помешкання в ньому й почав роботу, маючи тільки одну кімнату. Дальнішими заходами поширена площа музейних лабораторій і, на цей

день, Музей використовує десять кімнат, що вже дає змогу розташовувати здобуті експонати за певною системою.

Кармелітанський кляштор, що ним відає Музей, являє собою систему військових та житлових манастирських споруджень, частина яких належить до кінця XVI віку. Найкращою складовою частиною кляштору є костьол — чудовий зразок будови в стилі «барокко». Сучасний стан кляштору надзвичайно поганий: стіни та башти фортеці загрожують обваленням, житлові будівлі та підземні спорудження теж розвалюються.

Охорону цього величного пам'ятника й поклав Музей в основу роботи минулого року.

Заходами, що їх вжив Музей, припинена дальніша руйнація кляштору й одночасно підняте клопотання перед центральними органами Влади про оголошення його Державним Заповідником.

Окрім загально-організаційних заходів, Музей провів і низку спеціяльних: виявляв та охороняв на окрузі музейні об'єкти, концентрував їх по музейних лабораторіях, популяризував музейну роботу серед суспільства, організував та інструктував краєзнавчі об'єднання на окрузі.

У вересні місяці 1926 р. археологічна експедиція Музею, під керівництвом Д. Чл. Археологічного Комітету УАН, археолога П. П. Курінного, повела археологічні розкопи неолітичної могили в с. Райках.

Розкопи збагатили Музей значним комплексом речей кам'яної доби й висунули кілька цікавих наукових проблем, як напр., можливість існування відрубного Раєцько-Волинського комплексу трипільської культури, тісний звязок де-яких елементів місцевого «трипілля» з інвентарем розкопів Шліймана в Трої та инше.

У всіх галузях своєї праці Музей має певні досягнення й з 1926 — 27 р. працює з такою системою відділів: а) природа, б) економіка, в) побут та ідеологія, що своєю чергою розподілені на підвідділи за принципами соціяльного цілевого уставлення.

Намагаючись утворити відповідну громадську базу, Музей зорганізував Музейну Раду та Комітет з представництвом широких трудящих кол і за їхньою допомогою розпочав організацію краєзнавчої роботи на окрузі.

Округове «Екскурс-Бюро» працювало з безпосередньою участю музейних робітників. Виконуючи завдання в цій галузі, музейні робітники видали брошюру «Сель-Буд та ЕВМ робота».

З набутого музейного матеріялу варто відзначити: окремі речі кам'яного віку, волинського типу, трипільської культури, культури поділищ полтавського типу, численні рештки, зібрані з полів похоронних урн, слов'янська та номадська старовина IX — XIII ст., збірку портретного малярства половини XVIII віку (діячі ордену «босих кармелітів»), збірку видань Бердичівської Кармелітської Друкарні, колекцію гармат та иншої зброї.

З кінцем минулого оперативного року, кінчилася найголовніша фаза організації музею, як установи, й у наступному році перед музеєм уже встає перспектива планової дослідної роботи.

Т. Мовчанівський.

ЧЕРКАСЬКИЙ ОКРУГОВИЙ ІМ. Т. ГР. ШЕВЧЕНКА МУЗЕЙ.

Засновано 1918 р. з ініціятиви й нині завід. музею Дм. Пак. Бочкова, при т-ві «Просвіта», яким у квітні 1919 р., за згодою, Музей був переданий до Повіт. Комісаріяту Освіти. Музеєві відведено краще помешкання та поповнено й омебльовано. З того часу Музей повільно, але невпинно зростав і збагачувався. На жаль роки громадянської війни, коли з 1918 до 1921 р. включно Музей дев'ять разів перекидувано в майже неможливих умовинах,— зле відбились на музейній праці та й досі дають себе відчувати. Музей вже давно переріс будинок, в якому випадково містився.—Склався Музей з добровільних пожертв, по більшості дрібних, та шляхом концентрації музейного майна з округи. На 1/X 26 р. Музей налічував 14229 експон., крім того для влаштування бібліотеки Музей має книжковий фонд понад 13000 книжок. До складу Музею ввійшли колекції Черк. лісової школи (гербарії та дендрол.), д-ра Козловського, Бр. Ст. (до $3^1/_2$ тис. з гео, мінерал. та палеонтології), Балковського, М. Льв. (з ентофавни Київщини та екзот.), Уварова (з орнітофавни мошек), Прилуцького та инш., рештки полкових музеїв Брянського та Орлов. п.п., культове майно з Черк. старовір. безпопів. маност. та инш., приєднані колекції кол. Смілянського, Золотоноськ., Корсунського та рештки Чигирин. музеїв (є речі з маєтків Бобринських, Кантакузен-Сперанських, Демидових та ин.). У вересні місяці 1926 р. Музей організував розкопи біля с. Маслової, Златоп. району, могильника II — IV в.в. нашої ери; розкопи, які робив д. чл. ВУАКУ Смолічев, П. Тв., разом з музейним представником, дали досить значний інвентар, що його зараз упорядковується. На майбутній рік намічено продовження Маслівських розкопів та організація краєзнавчої роботи по школах округи. Нині приступлено до організації всебічного вивчення силами центра й округи Притясминня в звязку з поглибленням р. Тясмину, що вже розпочалося, (буде висушено понад 10 тисяч дес.), та яке корінним чином змінить рельєф, флору, фавну, економіку та побут Притясминня. Це гарантує систематичне поповнення Музею в міру вивчення краю: випадкове одержання поповнень уже не задовольняє Музей. Музей має лише два відділи — природи та історії культури,— намічається третій — економіки. Зріст одвідувань Музею такий: 1922 р. — 500, 1923 р. — 9265, 1924 р. — 17782, 1925 р. — 18144 і 1926 р. — 18268. Одвідування переважно колективне; музей відчинено що-дня, крім революц. свят. *М. Бочков.*

ВІННИЦЬКИЙ ІСТОРИЧНО-ПОБУТОВИЙ МУЗЕЙ.

Вінницький Музей, під назвою «народній», заклала радянська влада в квітні 1919 р.; до складу його ввійшли головним чином родинні портрети місцевих польських магнатів, а також меблі й невелика збірка килимів; на протязі першого року збірки Музею поповнились килимами, вишиванками, цеховими знаками й невеликою колекцією археологічною.

На жаль, літом 1920 р. більша частина збірок була вивезена поляками до Польщі, а з рештків закладено другий Музей, під назвою «краєвий».

На початку 1921 р. з Немирівського палацу Щербатової до Музею передана цінна картинна галерея й у такому складі перебував Музей до кінця 1923 р.

За 1924-25 р.р. Музей побільшив свої збірки за рахунок зліквідованих Гайсинського й Бершадського Музеїв. 1926 р., завдяки побільшеним грошовим засобам, значно збагатів Музей на цінні збірки ганчарського посуду, писанок, килимів, вишиванок і на новий відділ — церковний. В остаточному складі Музей має такі відділи: історико-археологічний, етнографічний, художній і церковний.

Найкоштовніші експонати: у відділі історичному — цінна збірка зброї (булава Яна Замойського), збірка цехових знаків, неолітична збірка. В етнографічному відділі — збірка старого ганчарського посуду з народніми примітивами, збірка подільских писанок (1500 шт.), збірка килимів, між якими є датовані 1802, 1829 р.р.; художній відділ має оригінали Лембаха, Крамського, Лагоріо, Кіпренського, Рослена, Гольпайна, Квадаля, Кюгельхена, Яна Сімона, Яна Засідателя (Вінницький художник). В церковному відділі звертають на себе увагу образи 16 — 18 ст., барочні статуї апостолів і рукописні книги з цікавими зразками графіки 17-18 ст.

Музей ставить собі завданням відбити в пам'ятках матеріяльної культури минуле Поділля й у майбутньому передбачає продовжувати роботу збирання й охорони історичних пам'яток, для чого намічає цілу низку експедицій, щоб вивчати старе Українське будівництво, ткацтво, ганчарство, гафтарство, а також для розшуків археологічних. *Брілінг.*

ЧЕРНІГІВСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ МУЗЕЙ.

Прийнятий на державний бюджет з осени 1922 року, але тоді ще назву «Держ. Музей» прикладалося тільки до кол. Музею Тарновського, решта-ж Чернігівських Музеїв лишалася на місцевому бюджеті.

Нарешті з бюджетного операційного року 1923/4 Держ. Музей остаточно зформувався, яко певна суцільна Державна Установа.

Найстарша частина сучасного Музею — Археологічний Відділ, заснований року 1896, як Історичний Музей Чернігівської Ученої Архівної Комісії; з'єднаний року 1908 з Міським Історичним, він після Жовтневої Революції дістав назву II-го Радянського Музею. Назву I-го Радянського разом з ним дістав кол. Музей Української старовини ім. В. В. Тарновського, відкритий року 1901-го Губ. Земством (нині Історичний Відділ Державного Музею). Першим утвором Революції був III-й Радянський Музей, влаштований Губнаросвітою з обставлення будинку гр. Милорадовича (нині III відділ — Панського Побуту). Року 1921-го спільними заходами Губнаросвіти й Наукового Т-ва відкритий Етнографічний Музей (нині Відділ V-й — Селянського Побуту). З 1922 року відкрито наново Музей Культів, що його року 1908-го засновано при Духовній Семінарії, як «Епархіяльне Древнехранилище», й згорнено підчас війни 1914 року з метою евакуації (нині це IV відділ — Культів).

До 1925/6 операційного року злиття Чернігівських Музеїв було лише юридичним і тільки в Жовтні 1925 року почалось реальне об'єднання матеріялів усього Музею в новому спільному приміщенні — найкращому в місті будинкові кол. Земельного Банку, переданому Музеєві Окрвиконкомом.

Два перші квартали 1925/6 року пішли на перевезення й розташування наново всіх збірок, (в цьому напрямку проведено величезну роботу, бо спільне приміщення дало можливість точніше систематизувати матеріяли об'єднаних Музеїв і розмістити їх відповідним чином у нових умовах), і лише з 3-го кварталу Музей відкрито для публіки; за шість місяців праці Музей прийняв 9439 осіб, з яких організовано пройшли 4081 ос. в 223 екскурсіях. Понад 30% загального числа відвідувачів — селяни. Крім того Виставку Музею «Релігія чи Наука» відвідало (за $2^1/_2$ місяці) 5422 особи, а разом Музей з Виставкою прийняли 14861 особу; з відвідувачів Виставки селян було коло 75%.

Підчас влаштування Музею в новому будинкові було в ньому 29493 експонати й 17000 книжок. За рік 1925/6 вступило до Музею ще 2510 річей і понад 400 книжок. Цінніші з музейних придбань цього року: — Матеріяли для кутків — письменника Л. І. Глібова та громадського діяча І. Л. Шрага, що їх цього року влаштовано при Музеї; велика кількість иноді дуже цінних річей культового вжитку, що їх зібрано по церквах міста та округи; французька порцеляна 1780 років заводу La Courtille, що належала Неплюєвим в х. Воздвиженському (вступили після процесу Брацтва); збірки ганчарства різних районів округ Конотопської, Новгородсіверської та Чернігівської; речі, здобуті розкопами могил села Шестовиці; два замуміфіковані трупи та инші.

В обсязі науково-дослідної праці переведено обслідування церков Ніжина, Любеча та його району, церков окремих сіл районів Довжицького, Тупичівського та Олишевського (Вайнштейн М. Г., Дроздов В. Г., Смоличів П. І., Шугаївський В. А., Баран-Бутович С. Г.). Продовжувано археологічні розкопи в селі Шестовиці (П. І. Смоличів). Обслідовано стан сучасного золотарства в Ніжені (Вайнштейн М. Г.).

Поза тим в Музеї працювали сторонні дослідники Київа, Харкова, Ленінграду, Москви та инших місцевостей.

Написані наукові праці: В. А. Шугаївського: — 1) «Чи була на Україні власна монета». 2) «До історії Чернігівської фортеці». 3) «Скарб талерів XVIII ст. знайдений біля Чернігова». 4) «Мідний змієвик Чернігівського Музею». 5) «Основи хронологічного определення полтараків Сігізмунда III-го по зовнішніх ознаках». 6) «Про утворення Українського Нумізматичного Музею».

П. І. Смоличів: 1) «Старий Чернігів за часів великокнязівських». 2) «Скарб палеолітичної доби». 3) «Шестовицькі Пам'ятки».

В. Г. Дроздова: «Рихловська дарохранительниця 1749 року». «Культове срібло XVII ст. Чернігівського Держ. Музею».

Надруковано цього року: В. А. Шугаївського «Хто був військовий товариш Юрій Касперович Дунін-Борковський».

М. Вайнштейн.

СОСНИЦЬКИЙ ІСТОРИЧНО-АРХЕОЛОГІЧНИЙ ТА ЕТНОГРАФІЧНИЙ МУЗЕЙ.

Сосницький Музей заснував 1 Липня р. 1920 при Сосницькій Повітнаросвіті Ю. С. Виноградський.

Коли Музей був закладений, фундатор його поставив своїм завданням найперше зібрати старовинні та мистецькі речі, а також відомості, які-б освітлювали історію культури осередкової частини Чернігівщини від найдавніших часів, тієї частини (кол. пов. Сосницький), яку мали за глухий куток в царині археології.

Працювати Музеєві довелось у тяжких умовах, сливе без жадних коштів. Тільки на сьомім році існування Музей вперше одержав з місцевого районового бюджету невелику суму грошей на потреби канцелярські, господарчі й инші. Експонати надходили завдяки розшукам пам'яток матеріяльної культури, які робив Завмузею на стоянках первісної людини, на городках, городищах, селищах та різноманітних урочищах в кол. пов. Сосницькому, та яко дари переважно від людей приватних. Музейною діяльністю, колекціями та відомостями, що їх зібрано в межах районів Сосницького, Менського, Карюківського, Чорнотицького, Коропського й Батуринського, покладено вже підвалини для вивчення основних моментів з історії місцевої культури. На 1-е Жовтня 1926 р. було експонатів у відділі історично-археологічному — 692, етнографічному — 103, разом — 795. Експонати розміщено в окремому будинку музейному (з цегли) в трьох кімнатах. У складі експонатів є збірка речей, здобутих в урочищі «Бурімка» (за 6 в. від м. Сосниці): на неолітичній стоянці (череп'я глиняного посуду, частина кам'яного молотка, наконечник стріли з кременю, частини зернотирок то що) та на старо-слов'янськім городищі доби поганської (череп'я, кістки звірів: оленя, бобра, кабана й т. и.). Звертають на себе увагу також молотки кам'яні, що їх знайдено біля сіл: Чепелева, Перелюба й Баби, особливо молоток з околиць с. Баби, Сосницького району, прикрашений різзю. Є річ з бронзи з околиць с. Савинок, Чорнотицького району, (бронзової доби або неолітичної), що нагадує долото. До рідкостей (в Сосниччині) слід віднести також брондзовий трьохреберний наконечник стріли скитського взірця з «Білої Кручі» (біля «Бурімки»). З речей сіверянської культури часів велико-князівських (передтатарських) є чимало прясельців з шиферу, уламків обручок скляних, ножиків залізних, хрещики, підвіски з сережок і т. и. Їх зібрано переважно на селищах коло с. Баби та біля бол. Ільминового (за 7 в. від Сосниці). З речей мистецтва слід відзначити: брондзові статуї-бюсти гр. Румянцова (датовані р. 1793) та Іллі Безбородька (перша пол. XIX в.) і портрет Сотника Менського Ігната Сахновського (XVIII в.). З речей етнографічних люльки старовинні козацькі й селянські, череп'яний посуд, різблені ковшики «Михайлики», улік, рубель, кушка (вкриті різзю) та кілька давніх килимів, скатертин і лиштов (деякі XVIII в.).

Музей відвідують поодинокі глядачі й екскурсії з учителів, учнів, селян і т. и. Завмузею веде працю й позамузейну, політосвітню, в м. Сосниці й

на селах, де шляхом бесід та лекцій ознайомлює населення з основними моментами місцевої культури, особливо первісної, та із значенням музейних цінностей, підкреслюючи вагу археологічних і етнографічних речей, як продуктів народнього виробництва та суто-народньої художньої творчости. Р. 1925/1926 було бесід: у музейному помешканні — 35, позамузейних — 48, в тім складі — 11 на селах. Відвідано 22 населені пункти, де-які кількаразово. Підчас подорожів оглянуто: «Городок» в хут. Хавдіївці, Карюківського району, «Городок» біля с. Буди Товстолісової того-ж району та «Городище Чепіжине» в Менському районі. Іде також облік і реєстрація церковних будівель та майна церковного й суто-наукова праця над оформленням здобутих відомостей. З цієї царини такі статті та розвідки Ю. С. Виноградського подано до УАН: 1) Урочища в околицях м. Сосниці, 2) Кобзар П. В. Кулик, 3) Марія Дорошиха, 4) До діялектології Задесення, 5) Уламки поганського світогляду і 6) Збірка матеріялу пісенного.

Ю. Виноградський.

КОНОТОПСЬКИЙ ОКРУГОВИЙ МУЗЕЙ.

Земське зібрання сесії 1899 р. доручило Конотопській Управі розробити проєкта влаштування міського історичного архіву й Музею і просило гласного — історика О. М. Лазаревського взяти участь у розробці цього питання.

Був розроблений проєкт, згідно з яким до Музею повинні були ввійти архівні матеріяли, пам'ятки старовини: ікони, портрети, зброя, речі хатнього вжитку й т. ин.; етнографічний матеріял—вишиванки, писанки, кустарні вироби то що. Крім того, треба було, згідно з проєктом, збирати відомості про археологічні пам'ятки, а також і фольклорний матеріял: пісні, казки, поговірки та ин.

Земська Управа повинна була ознайомлювати населення з міським Музеєм, а також вживати заходів до охорони пам'яток старовини й поповнення Музею. На влаштування Музею треба було 100 крб.[1]).

Як відомо, О. М. Лазаревський передав Конотопському земству для Конотопського Музею цінну збірку річей та рукописів, але земство ставилось байдуже до музейної справи з різних причин, — оплата приміщення, вартового то що, відмовилось[2]) від ідеї утворення Музею в Конотопі й р. 1910 передала цінні речі й рукописи до Чернігівського Музею Архівної Комісії (ікону Ахтирської б. м., портрет Яна Тарновського, шаблю, порохівницю й рукописи)[3]). Відомий бібліограф С. І. Пономарьов офірував Конотопському земству свою книгозбірню, що складалась з кількох тисяч томів, з серед них більшість мали велику бібліографічну вартість. Але Конотопське земство, ще за життя С. І. Пономарьова, вирішило, що «старі» книжки не може використати Конотопська жіноча гімназія, й продало

[1]) „Кіевск. Стар." за 1900 р., Жовтень, „Проэктъ Конот. уѣздн. земск. Музея".
[2]) „Извѣстія имп. арх. ком." за 1912 р., стор. 74, „Конотопское наслѣдство".
[3]) „Чер. Слово" за 1911 р., № 1364, „Поступленіе в ист. Музей".

значну частину цінних книжок «на вагу»; отже Конотопське земство не могло оцінити коштовної бібліотеки, як і Музею, тому значна частина Пономарьовської бібліотеки загинула [1]).

Починаючи з 1920-го року Конотопський УОНО почав працювати над організацією Конотопського Музею, але робота йшла мляво: було з'єднано в одній кімнаті буд. Спілки Робос рештки бібліотеки Пономарьова, рештки «Музею», що містився при земській бібліотеці (три кістки мамута, пагана збірка російських монет XVIII — XIX ст. ст., кілька друкованих портретів, один ескіз Ге, одна ікона Христа, чотири таблиці з неолітом й ще де-які незначні речі).

Все це було скупчено в одній кімнаті, де містилась і мука Конотопської Спілки Робос.

«Музей» був зачинений, опис реманенту обіймав два клаптики паперу, книжки й експонати припали товщею пороху й приміщення майже не замикалось. У такому стані був прийнятий Музей 1923 р., відколи й почалася фактична організація Музею в Конотопі.

Було обслідувано низку установ Округи, де зібрані були цікаві пам'ятки старовини, між иншим; в дит. будинках Конотопу, Осічі (під Батурином) й Конотопському Собезі знайдено й передано Музеєві шість Слуцьких поясів з клеймами на де-яких Мажарського й Пасхаліса.

Були обслідовані церкви Конотопщини, Батуринщини й Кролевеччини (більш, як 30 церков) і зібрано багато цінних пам'яток Українського мистецтва художньо-історичного значення. Низку пам'яток взято на облік. Майже всі подорожі відбувались без асигнувань і багато з них пішки, на віддалення кількох десятків верств.

Без будь-яких асигнувань перевезено до Конотопського Музею збірку речей з Рубанки, що належали Рачинському.

З Борзни перевезено цінну збірку малюнків М. М. Ге. Рубанські й Борзенські збірки збагатили художній відділ Музею. Покладений був при Музеї початок відділу Революції, куди ввійшли збірки плакатів, листівок, прокламацій, об'яв то що, починаючи з 1917 р.

Наочне зростання Музею популяризовало його серед населення, що охоче відвідувало Музей й офірувало йому низку річей.

Весь зібраний матеріял систематизовано по відділах і заінвентаризовано; впорядковано й закаталогізовано рештки бібліотеки С. І. Пономарьова (коло 6000 томів).

Крім Музейної праці, Конотопський Музей проводив роботу охорони нерухомих пам'яток старовини.

Вживали заходів до охорони Палацу Розумовського, буд. Кочубея в Батурині, Палацу Рум'янцова-Задунайського в Вишеньках то що.

Зараз у Музеї є такі відділи:

Історико-археологічний та етнографічний	504	експонати
Художній .	215	»

[1]) „Черв. Шлях" за 1924 р. Вас. Різн-ко и М. Конотоп. Музей, стор. 277.

Церковний .	240	експонати
Природничий	1878	»
Фонд	121	»
Разом	2958	»

Крім того, в бібліотеці коло 9.000 томів.

Найвидатніші пам'ятки: в історичному відділі — збірка слуцьких поясів, шандали бунчужного К. І. Голуба, цехові прапорі, листи О. М. Лазаревського й инші, ключ та замок Конотопської фортеції, пропорі 1812 р.; в Етнографічному — одвірок 1700 р.; в Художньому — малюнки М. М. Ге, малюнок Коро, панські портрети початку XIX ст.; в Церковному збірка ікон, хрести XVII ст., зразки гаптарства та тканини, сінодик Крипицького м-ра 1688 р., острозька біблія то що; в природничому відділі — колекція метеликів.

Слід зазначити, що на всю роботу Музею майже не було відпущено коштів, а на організацію його в березні 1923 р. відпущено 42 коп. (sic!).

Усю цю складну роботу Музей проводив при великій підтримці Е.В.М. частини Чернігівської Губполітосвіти.

До року 1925 Конотопський Музей містився в будинку кол. Гоголевської школи й займав 5 великих заль. Будинок цілком відповідав вимогам Музею, але був дуже зіпсований, що справляло тяжке враження й заважало праці.

Після того, як Музей з великими труднощами одремонтував будинок, заходами Інспектора Окріно т. Бернацького, Музей виселено було з одремонтованого приміщення до буд. кол. земської управи, досить великого площею, але відсутність потрібної кількости освітлення, низькі стелі, невелика площа окремих кімнат утруднюють систематизацію збірок і огляд їх.

За підтримкою Інспектора Окріно т. К. К. Мойсюка, Музей має тепер власний бюджет. На 1926/27 рік відпущено Музеєві на наукові потреби 1290 крб.; але з призначенням на завідувача О. В. Поплавського розвиток Музею затримується.

М. Вайнштейн.

НОВГОРОДСІВЕРСЬКИЙ МУЗЕЙ, ОРГАНІЗОВАНИЙ 1920 р.

За перших часів існування Музей терпів крайню нужду; становище було неміцне; установа здавалася нежиттьовою; для Н.-Сіверського Музей був явищем новим. Алеж Музей виконував свої завдання: збирав усе, що випливало в добу революції вартого з художньо-історичного боку. Так зібрано багато цікавих експонатів.

Ліквідування манастирів і участь, яку брав Музей у цій роботі, дали йому велику кількість експонатів церковного характеру. В церковному відділі є дуже цікаві образи українського малювання XVII ст.; вишивання XVII і XVIII ст.; різба на дереві XVIII ст. У церковному відділі є цінна збірка срібла XVII ст.: оклади з євангелій, чаші, блюда, хрести та ин.

Крім церковного відділу, Музей має збірки: археологічного характеру, малювання, ритин, порцеляни, бронзи й ин. У відділі малювання є картини із збірки Судієнка: оригінали митців C. L. Vogel'a, К. Маратто й ин. У відділі порцеляни — посуд зав. Міклашевського, кол. імператорського заводу в Петербурзі, сакс та порцеляна французьких і англійських заводів.

Тепер Музей завоював собі належне місце, міститься він у гарному помешканні й забезпечений паливом. Одвідують Музей достатньо.

Увага Музею скерована зараз на збирання речей матеріяльної культури нашого району, намічені екскурсії на села.

Зав. Н.-Сіверського Музею *С. Галеєв.*

МИРГОРОДСЬКИЙ НАУКОВИЙ ХУДОЖНЬО-ПРОМИСЛОВИЙ МУЗЕЙ.

Музей почав існувати з 15-VII, 1920 р. при повіт. В.Н.О. Першими й основними експонатами його стали речі побуту й мистецтва, які надійшли з панських маєтків, зберігшись після 2-х років громадянської війни. 1922 р. Музей поповнено речами з гетьманської церкви м. Сорочинець, далі подарунками від окремих громадян, особливо худ. О. Ю. Сластіонова, а також власними музейними здобутками. Є понад 1300 №№ експонатів, які поділені так: природничий відділ, де особливо цінні пам'ятки вимерлої фавни; етнографічний — ганчарські вироби, килими, рушники й т. ин.; археологічно-історичний — одіж Д. Апостола, портрети, метрична книга М. В. Гоголя, друковані пам'ятки й фотографії жовтневої революції; художньо-промисловий — меблі, фарфор, картини, скульптура, роботи: Беклемішева, Гінзбурга, Карпо, Боровиковського, Сластіона й ин.; сільсько-господарський відділ, художньо-наукова бібліотека. Відвідує музей що-річно 5-6 тисяч осіб.

Дальший напрямок розвитку Музею скеровано на те, щоб перетворити його на соціяльно-краєзнавчий Музей. Бажано влаштувати при Музеї астрономічну обсерваторію для прилюдних спостережень. Помешканням Музей забезпечений, бракує потрібної кількости робітників та коштів, але скрутні часи, коли робітники не одержували навіть по 5 місяців платні, уже Музей пережив.

В. Омельченко.

ІСТОРІЯ МУЗЕЮ М. ХОРОЛУ.

У м. Хоролі р. 1917, з ініціятиви вченого археолога Бірюкова, В. П., була організована виставка старовини та народньої творчости. Експонати, що були зібрані в м. Хоролі та околицях, розбиті на 3 відділи: 1) Церковна старовина, 2) Побутова старовина й 3) Народня творчість.

Ця виставка й лягла в основу теперішнього Музею.

Невелика кількість експонатів, гарно розташованих, зробила вплив на населення й останнє стало поповнювати Музей дарунками.

За час революції Музей поповнився реквізованими речами, що були відібрані в поміщицьких маєтках, але 1924 р. найкращі з наукового боку експонати забрано до Лубенського Музею.

На 1/XI 1926 р. Музей мав 1102 експонати, які містяться в 4-х кімнатах і розбиті між 4 відділами: 1) історично-археологічним, 2) Природничим, 3) Етнографічним та 4) Мистецьким.

В історично-археологічнім відділі особливу увагу звертають на себе кольчуги та панцирі X та XV ст., зброя (кремінні пістолі та рушниці), церковні речі, євангелія, (надрукована в XVIII ст. в Київо-Печ. Лаврі), іконостаси, ікони, які відбивають вплив український та уніятський. Яскраво змальовують давнє минуле міста: кусок бивня мамонтового рога, зуби оленеві та лосеві, знайдені в річці та болотах. У цім відділі згадаєш стародавніх скитів і татарські часи на Вкраїні, дивлячись на речі (миска, глечик, урна, кістки, бляшки, списи, шматки кольчуги й т. и.), знайдені при розкопах курганів.

Природничий відділ відбиває флору та фавну м. Хоролу.

Етнографічний відділ: скриня, килими, рушники, хустки з різними узорами та кольорами фарб, вишивання гладдю, хрестиками, мережкою, вирізкою, посуд: дерев'яний, глиняний; посуд, вживаний на весіллях: барильця, баранці, кутанці круглі, плисковаті з діркою посередині, з різними малюнками та різними кольорами — відбивають народню творчість.

У мистецькім відділі є картини: Мясоєдова «Узлісся», Ворошілова «Полювання на вовка», Грінфельда «Українське весілля», Костаінді «Море вночі», Орловського «Весняна повідь»; особливо цікаві картини місцевої художниці Черниш «Хвора жінка», «Дівчина біля дзеркала», «Овочі» та инш.

1925 р. заснувався при Музеї гурток аматорів світознавства та краєзнавства. Разом з вивчанням місцевого краю, засобами розкопів, екскурсій та доповідей, гурток поповнює Музей експонатами.

Це невеличке культурне вогнище в хорольській дійсності дуже потрібне, про що свідчать статистичні відомості.

З I/X 1925 р. до I/X 1926 р. Музей відвідало 22 екскурсії кількістю 837 осіб та поодиноких відвідувань 2335 — разом 3172 особи.

Але місцева влада дуже неуважна до Музею: 1925 р. Музей, який тоді об'єднано з Громадською Бібліотекою-читальнею мав одного робітника, що одержував платню. На 1926/27 бюджетний рік і цю платню відмінено, а в бібліотеці скорочено одного робітника; це погрожує Музеєві закриттям.

І. Грінкенко.

ГАДЯЦЬКИЙ МУЗЕЙ ІМ. М. П. ДРАГОМАНОВА, РОМЕНСЬКОЇ ОКРУГИ.

Гадяцький Районовий Музей імени Михайла Петровича Драгоманова заснував 1920 р. Гад. Відділ Народньої Освіти, на підставі розпорядження Київської Академії Наук, в будинку, де народились і проводили своє дитинство видатні українські письменники М. П. Драгоманов, Леся Українка та О. Пчілка.

На початку, завдяки кепському станові цього будинку, який потребував великого ремонту, неможливо було зразу розпочати музейну працю; пере-

шкоджало також і те, що не було ніяких матеріяльних підвалин і праця обмежилась лише тим, що на облік взято майно Драгоманових (в значній мірі О. Пчілки) та передана більшість кімнат будинку під квартиру, щоб одремонтувати будинок.

1923 р. Музей почав розгортати свою діяльність, не зважаючи на матеріяльну незабезпеченість, але підупав морально тому, що Полтавський Музей вийняв самий цінний рукописний матеріял, листи Мих. Петр. Драгоманова та Лесі Українки (з молодих років і до смерти).

Зараз музей має такі відділи:

1) Історичний	. 347 експ.	2) Художній	68 експ.
3) Керамічний	. 373 »	4) Етнографічний	22 »
5) Нумізматичний	208 »	6) Шкільний .	210 »

Матеріяльна база підведена під Музей з жовтня 1925 року; витрачається на зарплатню завмузею та дрібний ремонт на рік 451 кар. 50 коп. Поповнення Музею речами посувається кволо, бо брак коштів не дає можливости придбати цінний матеріял, який є у приватних осіб, а установи не цілком ідуть назустріч поширенню музейної справи.

В майбутньому Музей має на меті взяти краєзнавчий ухил.

О. Кононенко.

ВОЛИНСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ НАУКОВО-ДОСЛІДНИЙ МУЗЕЙ.

Статутом «Т-ва Дослідників Волині» з 14 травня 1900 р. передбачено утворення «Волинського Музею» й «Бібліотеки». Власне з того-ж часу обидві ці установи й почали існувати. Одразу Музей складався з відділів: природниче-історичного, етнографічного, економічного та історичного й містився у невеличкому покоїку «Публичної бібліотеки».

З 13 квітня 1919 р. Музей підлягає «Губкопмисові» й перебуває там до ліквідації останнього р. 1922.

З 1919 р. Музей, значно розгорнувшись, набув теперішнього свого вигляду, займає три садиби в різних частинах м. Житомира й фактично являючи собою комбінат музеїв, має такі відділи:

1. Відділ «Природа». Його підвідділи:

а) Геологічний — з великою збіркою з палеонтології — 4520 №№.

б) Ботанічний — гербарій і виставочна частина — 17.083 №№. При підвідділі є ботсад і оранжерея, яка має 450 видів — 3000 рослин. У підвідділі є гербарії, зібрані ботаніками: Станевичем (250 л.), Доктуровським (250 л.), Собкевичем (1540 л.) та ин.

в) Зоологічний — 1650 №№. При підвідділі є ентомологічний кабінет, в якому міститься цінна збірка комах, метеликів, жуків та ин. кількістю 119.940 №№. Цю збірку складають колекції Ксенжопольського, Старова Блекера, Целле, Сольського й ин.

2. Сільсько-Господарський відділ — 1082 №№.

3. Промисловий відділ — 930 №№.

4 Етнографічний відділ — 1749 №№.

5. Історичний віддід — (з підвідділами «Війни й Революції» та виставки Істпарту 1905 р.) — 3760 №№.

6. Археологічний відділ — 14.613 №№. У відділі добре подані гробнична культура, культура скорчених кістяків, кам'яна доба Овруччини та Кремінеччини, матеріяли з майстерні прясличь.

7. Відділ Мистецтва — 11076 №№. Крім великої кількости картин є збірки: гравюр (до 19.000), меблів, порцеляни, бронзи, 2 гобелени й т. ин. Між картинами (де-які з них ще не определені) є оригінали найвидатніших світових майстрів.

При Музеї є бібліотека з науковою читальнею. Бібліотека має зареєстрованих 51.299 томів і непідраховані бібліотеки колишніх православної та католицької духовних семінарій, які за приблизним підрахунком складають 200 — 250 тисяч томів.

У бібліотеці зареєстровано 128 інкунабул, багато альдів, ельзевірів, рукописів і т. ин.

При геологічному підвідділі є геологічна секція, до якої входять 10 осіб — викладачів і студентів ВУЗ'ів.

При Етнографічному відділі є етнологічна секція, до якої входять 15 осіб — викладачів і студентів ВУЗ'ів, учителів сільшкіл і ин. Секція проводить краєзнавчу роботу.

Музей проводить науково-дослідну й політосвітню працю. Що-року Музей одвідує до 37.000 осіб. До останнього часу вхід до музею був вільний. З 1-го жовтня 1926 року Музей відкрито для відвідувань по неділях, середах та п'ятницях; за одвідування введено платню.

Науково-дослідна робота Музею за 1926 р.

Геологічним підвідділом досліджені на протязі 80 верств меліоративні рівчаки. Геологічною секцією під керівництвом геолога С. Більського зроблені геологічні досліди на корисні копалини в Коростенській окрузі на площі в 740 кв. верств.

Ботанік М. Башинська зробила геоботанічне дослідження лук в Волинській окрузі на площі до 200 гектарів.

Етнографічний відділ: а) збирав на Волині й на Поділлі матеріял про «Чуда» 1923/24 рр. (одвідано «Осапатову долину» та «Калинівського хреста» на Поділлі), б) розпочав за спеціяльно складеними програмами монографічне обслідування німецьких колоній у Новоград-Волиському районі, в) набував і обробляв зібраний матеріял про культ огню.

Археолог С. Гамченко проводив археологічні розкопи в басейні р. Тюхтерівки на Волині. З 8 Серпня до 11 Жовтня С. Гамченко на виклик ВУАК'у був у м. Київі, де приймав участь у розкопах в садибі Трубецького. Археологом І. Левицьким досліджені й зібрані матеріяли двох кам'яних домовин, знайдених у Волинській окрузі й ним же зроблені археологічні розкопи в м. Народичах Коростенської округи.

На жаль треба зазначити, що скорочення штату Музею на 1926/27 рік до 24 осіб ставить під загрозу існування сільсько-господарського та про-

мислового відділів, які залишились зовсім без робітників. Науково-дослідна робота теж мусить підупасти оскільки одному робітникові у відділі доводиться вести й наукову й політосвітню роботу.

Директор Музею *М. Константинов.*

Секретар *Червинський.*

КОРОСТЕНСЬКИЙ ОКРУГОВИЙ МУЗЕЙ.

Засновано Музей на початку 1924 року.

В основу перших його колекцій були покладені збірки праць учительських курсів та невеличкі решткы палеонтологічної колекції кол. Овруцького Музею при Повітнаросвіті.

Багато труднощів довелося зустріти Музеєві за перших часів свого існування. Боротьба за помешкання, відсутність коштів і культурних робітників у Коростені — були головними чинниками, що не раз загрожували існуванню Музею.

Лише з 1925 року ОВК починає цікавитися Музеєм та допомогати в його праці. Для Музею був переданий невеличкий будинок кол. дачі, де Музей міститься й дотепер.

З самого початку свого існування Коростенський Музей тісно контактує свою роботу з науково-дослідною працею Волинського Держ. Музею і поступово налагоджує звязок з иншими науково-дослідними установами й організаціями УССР.

Науково-дослідною працею Музею з року 1924 керують також і наукові співробітники Волинського Музею.

Науково-дослідна робота Музею за 1926 р. полягає ось у чім:

I.

На площі 750 кв. кілометрів, у районі м. Коростеня, Городниці та Емільчина були зроблені розшуки на корисні копалини. Треба зазначити, що при тому великому темпі розвитку місцевої промисловости й будівництва, що є тепер на Коростенщині, такі досліди були пекучою потребою.

Дослідами виявлені великої промислової вартости поклади каоліну, вогнетривалої глини, торфів, будівельного матеріялу (орнаментовні граніти). У районі Городниці викрито радіоактивний мул; попередніми дослідами в лабораторіях Одеси й Москви мул визнатний за найкращий у СРСР.

З польових досліджень до Музею надійшло понад 300 оригінальних зразків, які тепер списує та опрацьовує експедиція.

У галузі історії матеріяльної культури Музей провів таку працю:

Згідно з одкритим листом ВУАК'овим № 443/1166 Завідувач Музею Ф. А. Козубовський продовжував досліджувати передісторичні Коростенські городища. Через незалежні від дослідника обставини та відсутність коштів праця стала майже з самого початку й перенесена на наступний рік.

Досліджено курганну групу № 6 на схід від городищ.

Викрито новий варіянт культу курганного поховання слов'янських часів.

Розкопкою могили біля Городища № 1 виявлено поховання з трупоспаленням, що для Коростенських околиць є цілком новою сторінкою передісторичної доби.

Невеликі досліди ведено на площі забудования Коростеня, не дуже часто викривалося сліди передісторичного людьского життя.

Досліди дали для Музею багато зібраного, ще не обробленого матеріялу (понад 620 пр.).

Директивне керівництво археологічними дослідами на Коростенщині, як і по всій кол. Волині в цілому належало членові ВУАК, археологові С. С. Гамченкові.

II.

Дуже цікаву та вдалу працю на завдання Музею проробили аспірант Укр. Катедри Історії Матеріяльної Культури К. Г. Червяк укупі з співробітником Музею В. А. Молчановим, вивчаючи с. Ходаки — кол. осередок «Шляхти Околічної» на Коростенщині. Року поточного дослідники вивчали одяги та будівлі й разом досліджували соціяльно-економічні відносини шляхецького населення.

Щоденник праці був зачитаний на загальних зборах у Коростені при Музеї та в Катедрі Історії Матерільної Культури в Харкові.

Працю остаточно оброблює автор у Ленінграді під керівництвом проф. Зеленіна.

У наслідок тієї праці до Музею надійшло понад 100 зразків — речей, малюнків, фотографій.

З весни 1926 року Музей укупі з Адміндіділом, розпочав був перевірку культового майна (по церквах, костьолах, синагогах), але за браком коштів її не закінчив, маючи відновити її р. 1927, на що ОВК асигнував невеликі кошти.

Коростенщина надзвичайно бідна на культурні сили, тому Музей поставив своїм завданням об'єднати усіх тих, хто цікавиться й може вести краєзнавчо-дослідну працю. При Музеї існує Т-во «Дослідників Коростенщини». Товариство поки-що об'єднує лише місцеве вчительство, робітників Окр. плану, агрономів і де-яких культурних робітників на периферії. Праця товариства що-далі поступово розгортається.

III.

За допомогою місцевого Видавництва «Нове Село» Музеєві пощастило надрукувати окремою брошурою «Записки про досліди археологічні коло м. Коростеня року 1925» Ф. А. Козубовського.

Тираж — 500 примірників.

До друку в Музеї є готовими 8 рукописів (розміром понад 6 друкованих аркушів) з вивчення Коростенщини.

Рада Музею.

ДНІПРОПЕТРОВСЬКИЙ КРАЄВИЙ ІСТОРИКО-АРХЕОЛОГІЧНИЙ МУЗЕЙ (колиш. ім. А. М. Поля).

Ім'я А. М. Поля, як громадського діяча, збирача старовини та ініціятора знаходів підземних багацтв Криворіжжа, відоме багатьом і особливо степовій Україні.

Отже Катеринославське земство, щоб увічнити пам'ять про свого земляка, та й час того вже вимагав, по смерті Поля вирішило відчинити в Катеринославі Музей його імени.

Така постанова була винесена 1890 р. й лежала «під сукном» аж до 1902 р., поки на організатора музею не було запрошено відомого тоді вже в науці й літературі проф. Д. І. Яворницького.

Завдяки останньому, Музей швидкими кроками пішов розширюватися та розвертати свою працю. В основу експонатів Музею покладено колекцію самого-ж таки директора проф. Д. І. Яворницького, Я. П. Новицького, а також матеріяли, які зібрані були для виставки при XIII археологічному з'їзді, що влітку 1905 р. відбувався в Катеринославі. Згаданий з'їзд був значним стимулом у розвитку Музею, до з'їзду-ж таки земство поспішило добудувати власний будинок для Музею, до 1 серпня-ж 1905 року експонати музейні переносили з одного помешкання до другого.

Коли заглянеш в історію збирання експонатів Музею, то дивуєшся тій невтомній енергії та відданості праці його директора Д. І. Яворницького, що протягом 20-тирічного існування Музею був і є його директором, а разом з тим збирачем і творцем.

Зараз Музей має по-над 33.000 експонатів, яких більшість зібрана руками Д. І.

Підчас революції та громадянської війни до Музею вступило чимало речей із колекцій збирачів купця Проніна, В. Я. Левенсона й невелика частина цінної колекції генер. Олексіїва. Здебільшого експонати до Музею поступали одиницями. За браком помешкання, Музей не має ніякої змоги розташуватися та класифікувати свої експонати так, як би того хотілося та як вимагає система класифікації.

Окремими цінними експонатами в Дніпропетровському Музеї є сила примірників фрагментів стоянки бронзового віку, що її знайдено в кол. Потьомкинському парку, порядна кількість матриць та бронзових виробів з Полевської колекції, запорізька зброя, багато зразків народнього мистецтва Дніпропетровщини, а також речей церковної старовини, особливо запорізької.

Зараз Музей широко веде роботу, збираючи нові матеріяли та клопочучись про будівлю нового помешкання для Музею, бо без нього працювати нема можливости.

П. Козар.

ДНІПРОПЕТРОВСЬКИЙ ХУДОЖНІЙ МУЗЕЙ.

Відкритий р. 1914 з ініціятиви Катеринославського Наукового Товариства, наш Художній Музей тоді-ж поповнений був 30 великими творами, що їх надіслала Академія Мистецтв, та де-кількома творами, які надійшли

від Т-ва імени Куїнджі. Місцеві художники також відгукнулись на заклик Пукового Т-ва, поповнивши відкритий Музей своїми творами.

Усе це, взяте разом і вміщене в невеликім, але з гарним верхнім світлом будинку колишнього Скетинг-Рингу (який нині не існує), справляло вельми відрадне враження.

Але, з початком імперіялістичної війни, всі художні речі були переміщені з цього будинку до Міської Управи й звалені на хорах великої залі. Звільнений же музейний будинок був тоді вжитий для воєнних потреб.

Мистецтво в даним разі було безсиле зробити опір брутальному насильству прихильників «війни до переможного кінця», і наслідки цього насильства залишились на багатьох творах у вигляді уразок, плям, розколин, пробоїн та инших пошкоджень. При цім новім сховищі художніх цінностей був невеликий штат службовців, що своїм обов'язком мали час од часу полохати криси й миші, які влаштували серед художніх полотен свою штаб-квартиру й там-же знаходили собі поживу.

Так стояла справа до 1922 р., коли, нарешті, Губполітосвіті, що прийняла в своє відання Художній Музей, пощастило знайти й заорендувати для Музею у великім, збудованім в українському стилі, домі, на проспекті Карла Маркса, приміщення, хоча й не зовсім придатне, алеж терпиме.

Сюди були перевезені ці художні «полонені» імперіялістичної війни, і до них додано багато инших творів, вилучених із володіння громадян м. Катеринослава, які втікли від «жахів революції», а також і частина творів, що були до того часу в Обласному Музеї ім. Поля.

З 400 з лишком творів, розміщених у десятьох кімнатах Музею, серед скромних імен провінціяльних митців видко представників славної плеяди наших «передвижників» та инших видатних художніх сил, що залишили своє ім'я на сторінках історії російського мистецтва.

Правда, твори цих останніх у більшості випадків дуже незначні й на підставі речей, які є в музеї, — Ге, Рєпіна, Семірадського, Поленова, Васнєцова, Куїнджі, Лагоріо, Шішкіна, Орловського, Боголюбова, Левітана, Крижицького, Айвазовського та де-яких инших, трудно уявити собі всю могутність хисту цих наших коріфеїв малярства. Але приємна свідомість того, що вони всеж є в нас, хоча й у маленькім вигляді.

Значно яскравіше показані художники: Бакшеєв, Бровар, Богатов, Баклунд, Владіміров, Віноградов, Верещагін, Волков, Вельц, Вроблевський, Головков, Горбатов, Гребенкін, Гужавін, Єндогуров, Жуковський, Зарубін, Загорський, Ігнатьєв, Кузнецов С., Ківшенко, Касаткін, Котарбінський, Колесніков, Клокачова, Кандауров, Коровін, Клодт, Кісельов, Моравов, Мурашко А., Маковський В., Маковський А., Нілус, Нікітін, Попов Л., Прохоров, Панін, Перепльотчіков, Рилов, Ріццоні, Самокіш, Століца, Сверчков, Степанов, Святославський, Фокін, Федорович і Харітонов.

З акварелістів є: Боголюбов, Бенуа, Галкін, Лебедєв, Ладиженський, Премацці, Соколов П., Соломко й ин.

Музей поділений на такі відділи: 1) жанрового малярства — 116 творів,

2) історично-релігійного та митологічного — 28 тв., 3) пейзажного — 171 тв., 4) портретного — 30 тв., 5) ритини — 51 тв. і 6) скульптури — 21 тв.

Найкволішим що до цінности творів треба визнати відділ скульптури, отже адміністрація музейна має серйозно потурбуватися про поповнення цього відділу.

Минулого літа один із співробітників, відряджений музеєм до Ленінграду, привіз подаровані Музеєві твори художників Зарубіна, Бєлого, Рилова, Власова, Лансере, Бенуа, Кустодієва, Крамського, Маковського В., Харітонова, Павлова (кольорові ритини) й ин.

Відділ новаторів дуже незначний і показаний тільки в творах Бурлюка Д., Кульбіна, Кравченка А., Кончаловського, Судейкіна, Юма, Яковлева та декількох инших.

Є де-кілька цікаво й бойко виконаних архітектурних мотивів Ноаковського й роботи архітекта Красносельського.

Недавно надійшла придбана Музеєм картина Моравова «Похорон Ілліча» й має прибути велика картина «Засідання Комінтерну», замовлена художникові Бродському.

Цими творами, разом з картиною Касаткіновою «В коритарі Окружового Суду», де-кількома барельєфами та иншими речами, покладається основу революційному відділові художнього Музею.

Музей широко обслуговує пролетарські маси населення та учнів. Місцеві, та сільські екскурсанти ознайомлюються з ним під керівництвом спеціяльного лектора.

Кількість відвідувачів Музею досягла за останні роки 16000, тоді як за дореволюційних часів вона не перебільшувала 2000 на рік.

Музей, який є скарбницею переважно творів російського мистецтва, який є розсадником художнього знання й розвитку естетичного почуття серед народніх мас, — одночасно є також пунктом, куди місцеві художники збираються відпочити, поділитися враженнями, ознайомитися з творами, що надійшли до Музею, й порадитися про свої художні справи, а шкільна молодь повчитися.

Де-які з місцевих художників підтримують тісний звязок з Музеєм і всіма силами піклуються про його розквіт.

Тут-же час од часу влаштовується виставка творів окремих художників і є думка в близькім майбутнім одкрити виставку творів місцевих художніх сил.

У довідній книгозбірні при Музеї є велика енциклопедія, ілюстровані каталоги різних музеїв та виставок, «Мир искусства» за де-кілька років видання та инші художні журнали й книжки з мистецтва.

На наступний зимовий, весінній та літній сезони адміністрація музейна розробила повний план роботи що до наукової організації Музею, складання каталогу, ремонту приміщення та перегрупування картин по відділах.

На черзі також реставрація багатьох творів.

Службовий персонал Музею складають завідувач Арк. Лаз. Мейстер, науковий співробітник Вяч. Вас. Коренєв, секретар Вас. Зах. Журавльов та два технічні службовці.

Науковий співробітник Музею *В. Коренєв.*

ЗІНОВ'ЇВСЬКИЙ МУЗЕЙ.

Основою Зінов'ївського Округ. Природо-Історичного та Археологічного Музею були колекції кол. Земської Реальної Школи, що їх збирали викладачі та учні на протязі 1883 — 1917 р.р. За час революції та громадянської війни значна кількість експонатів була розграбована, а де-які зіпсовані. 1920 року, з ініціятиви Окр. Нар. Освіти, з участю теперішніх робітників зав. Музею Д. И. Карабановича та його помічника А. Д. Войцехівського зібрано всі залишені експонати, приведено до системи, класифіковано та вжито заходів до поповнення колекцій. 1921 та 1922 р.р. значна частина музейного помешкання була зайнята кінними курсами, а тому всі експонати були скучені в 4 кімнатах — праці в Музеї не було. З кінця 1922 року Музей знову почав розгортати роботу; тоді до нього приєднано відділ мистецтва та картинну галерею, що існували окремо, і відокремлено археологічний відділ, яким керує й досі археолог П. З. Рябков. До складу Музею входять відділи: палеонтологічний — 147 експонатів, археологічний — 420, нумізматичний — 192, а з філателією коло 1000, мистецтва та картинна галерея — 240. Разом — 4989 експонатів. Загальна площа помешкання 525,4 кв. метрів; для музею помешкання непристосоване. Головна праця Музею полягає у вивченні місцевої країни та в збиранні експонатів. З цією метою при Музеї організовано 2 гуртки, які постачають Музеєві всі матеріяли; частину з них розроблюється з участю гуртків. За останні роки музейний співробітник П. З. Рябков виявив де-кілька стоянок людини стародавніх часів в Олексіївці, Михайлівці та инших місцях. Для відвідування Музей відкрито 3 рази на тиждень од 11 — 4 години. За останній 1925 — 26 рік відвідувачів було 10800 осіб. Штат Музею — 4 особи; з них 3 наукових, 1 технічний; платня з місцевого бюджету в розмірі коло 4000 к. на 26 — 27 р. Музей керує всією екскурсійною музейною працею в місті та на районах, улаштовує лекції на завдання політосвіти по різних установах та підприємствах, а також бере участь по методичних комісіях.

Завідувач музею Д. Карабанович.

МУЗЕЙ СЛОБІДСЬКОЇ УКРАЇНИ ІМ. СКОВОРОДИ.

Заснований у січні 1920 р., за думкою акад. М. Ф. Сумцова, поділений на Історичний, Художній і Етнографічний відділи та бібліотеку. До складу його ввійшли речі колишніх Харк. музеїв: Міського-Художнього, «Изящных Искусств», Церковного, Етнографічного, Хар. Університету, Істор.-Філол. Т-ва, Музейного Фонду, малюнки худ. Васильковського та нові здобутки.

Найцінніші з його експонатів — Сковородинські, Харк. театру, друку, цехів, Шевченківські, рукописні, козацькі, від. Васильковського, кераміка, писанки, одяг, музичні інструменти, хатні прикраси, світильники, лікарські трави, золотарські, текстильні вироби, обр. печиво та ин.

Щоб вивчати укр. народ. побут, муз. робітники робили екскурсії по Слобожанщині та инш. місцевостях України. Музей переробив і значно

поширив відділи, заснував нові й готується до 4-ї Виставки нових здобутків. Іде робота над розроблюванням і виданням музейних матеріялів. Бюлетень М. ч. 2 майже підготовлено до друку. Науковий звязок Музей має більш ніж із 100 установами, окремими особами СРСР та закордонними. Відвідування М. зростає. За минулий рік було 47001 відв. Лекції для них М. буде продовжувати й надалі, а також поширятиме свою діяльність у зазначених напрямках.

Р. Данковська.

СОЦІЯЛЬНО ІСТОРИЧНИЙ МУЗЕЙ ГУМАНЩИНИ.

Спроби заснувати Музей у м. Гумані на Київщині були неодноразові. Так, ще у XVIII ст. було закладено нумізматичний Кабінет при Гуманській Базилянській школі. Майно цього Кабінету р. 1831, після ліквідації школи, ввійшло до складу збірки Нумізматичного Кабінету Київського Університету. Р. 1906—1910 було зроблено серйозну спробу зібрати матеріяли для заснування невеликого Музею при місцевій Хлоп'ячій Гімназії. Працею що до збирання матеріялів керував Д. М. Щербаківський, тоді ще викладач гуманських шкіл. Організаційні заходи в цьому напрямкові скінчилися виставкою матеріялів до археології та історії Гуманщини, що було зроблено в складі експонатів Першої Сільсько-Господарської виставки в Гумані р. 1910. Але від'їзд організатора справи Д. М. Щербаківського припинив розвиток справи в Гумані й усі зібрані речі передані були до Київського Міського Музею.

Р. 1917 організацію громадського Музею в м. Гумані здійснив викладач історії Першої Громадської Української Гімназії імени Б. Грінченка П. Курінний. В основу Музею покладено його персональну збірку археологічної, нумізматичної та історичної старовини — наслідок студенських подорожувань по Гуманщині.

Користаючи із складу учнів школи селянських дітей, що походили з 30—40 сел Гуманщини, на перших кроках життя Музею було створено сітку молодих кореспондентів, як для археологічних, так і етнографічних студій і справа зросту Музею була забезпечена. Вже р. 1918 школа видала покажчика Музею, що дає в загальних рисах характеристику культури Гуманщини. Того-ж 1918 р. вийшло кілька публікацій Музею за допомогою кооперативного видавництва «Союз».

Поєднання Музею з ростом і розвитком селянської Школи (нині Перша Трудова Школа в м. Гумані), в умовах Радянської музейної політики, привело до інтенсивного й більш—менш планового розгортання Музею, концентрації державних музейних та архівних фондів. Передача до Музею майна з низки панських садиб, розформованих полків, гімназії та окремих будинків Гуманщини—поклала початок художньої галереї при ньому, коштовній бібліотеці та невеличкому, але коштовному архіву (нині окреме Округове Архівне Управління).

Музей з пошаною згадує низку осіб, що сприяли його розвиткові, зміцненню та плановій праці: аматорів старовини—В. А. Стефановича та

К. І. Ясинецького, що своїми вкладками до Музею збільшували його збірки в перші часи його існування, українського етнографа Х. П. Ящуржинського, що заповідав свою коштовну добірну бібліотеку Музеєві. Відповідальних партійних робітників Гуманщини: Б. Л. Лихачева, Л. Салтикова, П. М. Лукашенка, В. І. Іванушкина, О. М. Кошеля, що турбувалися про забезпечення Музею відповідним помешканням, операційними коштами, штатом, підтримкою безперервного дослідження Гуманщини, а також трудовий колектив викладачів та вихованців Першої Трудової Школи й Кооперативних курсів 1918—24 року, а особливо І. М. Олексієва, що не жалкували ні фізичних сил, ні організаційних заходів, щоб тричі перенести Музей із 3-х помешкань, що їх він постепенно посідав, та укомплектувавши, підтримували його живим звязком з ним.

Нині Соціяльно-Історичний Музей Гуманщини посідає окремий будинок (м. Гумань, вул. Жовтневої Революції, 33), з 14-ти кімнат, де розташовані його Відділи.

Збірки музейні згруповані в такі Відділи: Археологічний, Соціяльно-Історичний, Відділ старої Гумані, Картинна Галерея (кімната малярства італійського, старо-німецького, новішого західнього малярства, польського малярства), Відділ культової старовини, кабінет стародруків, бібліотека.

Звичайно, більшість Відділів, через надзвичайну тісноту помешкання та обмеженість операційних коштів, не може розвинути належної праці. Зараз Музей вже є міцним науково-дослідчим центром України. Його Відділи посідають низку першорозрядних збірок—наслідок систематичної десятирічної праці Музею.

Так, Археологічний Відділ має добірну збірку неолітичних культур. Тут, в цьому Музеї переховуються наслідки багаторічних розкопів П. Курінного в галузі Трипільської культури з с.с. Кочержинців, Дмитрушок, Косенівки, Томашівки, Колодистого, з розкопів Б. Безвенглинсккого в с. Буряківці, Якимовича—на Поділлі, та численні випадкові знахідки приладдя і керамічних виробів з різних виявів Трипільської культури на Гуманщині. В збірках Музею є низка фрагментів славнозвісних доісторичних моделів «хаток», а також чудова збірка неолітичної пластики. Інвентар з могил корчеників, розкопи А. Бидловського, П. Курінного — творять другу сторінку минулого Гуманщини. Добірний інвентар з похоронів, т. зв. скито-сарматської доби (А. Бидловський, П. Курінний), матеріяли з доби переселення (поля похоронних урн) та пізнішої слов'янської та Номадської старовини накреслюють інші основні віхи археологічної минувшини Гуманщини. Дала Гуманщина й де-що нове в галузі археології. Маємо на увазі рештки культури т. зв. Білогрудського типу та особливого типу енеолітичні кам'яні баби звідти-ж (Розкопи П. Курінного та Б. Безвенглинського).

Відділ Старої Гумані має небагато речей, але дає головні риси історичного розвитку Гуманщини. Тут зібрані старі плани Гумані, описи його Боплана, П. Алепського, мемуари про Гуманську різанину. Портрети історичних діячів цієї доби (XVII-XVIII ст). доповнюють історичні оповідання, з них особливо вартий портрет-оригінал маслом гетьмана Жолкев-

ського та олійні копії портретів Гонти, Залізняка, сучасні ритини Богдана Хмельницького та Дорошенка й т. ин. Побутові речі XVII ст. з Гуманщини дали розкопи в старому Косенівському городищі, а XVIII ст.—розкопи склепів під старим Базилянським манастирем. Збірка старовини з Тальнівського палацу графів Потоцьких дає перехід од XVIII ст. до кріпацтва XIX ст. Тут слід відзначити портрети красуні Софії Потоцької (роботи Лампі), її-ж портрет роботи італійця Шора, портрет її далеких і близьких родичів. До цього-ж часу належить калька нині загубленого плана м. Гумані часу Аракчеєвських військових поселень. Окремі речі старого побуту, стародавня зброя, гармати із збірки Потоцьких, моделі козацьких жупанів, кунтушів, жіночого байбарака, української порцеляни та килими, з яких два датованих доповнюють картину старого побуту.

Треба особливо відзначити спробу Гуманського Музею дати експозиційну картину соціяльного противенства в побуті населення Гуманщини в вигляді Відділу Соціяльно-Історичного. Так, цей Відділ розкладено по таких групах експонатів: їжа, одіж, житло, заняття пана на Гуманщині та селянина й робітника, життя селянина й пана від народження до смерти, язви громадського ладу (мілітаризм, проституція й т. ин.). Боротьба царизму за свою владу та робітників за своє право. Ця методологічна спроба, що являє колосальну експозиційну труднощ все-ж була спробою, що принесла значну користь населенню Гуманщини, дала музейним робітникам певні методологічні висновки, що безперечно, при забезпеченні Відділу операційними коштами дасть цілком позитивні наслідки. Систематична концентрація майна з колишніх панських садиб дала початок Картинній Галереї Гуманщини. Тут, серед низки старих копій з картин Леонардо, Г. Рені й инших слід назвати старі полотна Ribeira, J. Troos, à P. Tarinallo. і низки невідомих фламанських майстрів. З майстрів новіших треба назвати, між иншим, картини: Тама (XVIII ст.), Діяца та польських: Брандта, Окольського, Коссака, Матейки, Котарбинського й ин. Кілька рідких примірників гданських меблів доповнює збірку (наприклад, шафа 1561 р.)

Відділ Української Церковної Старовини має небагато речей, але між ними є цікаві фрагменти Страшного Суду, Недремане Око, образи з побутовими деталями. Музей, що правда, поки мало скористав, через відсутність оперативних коштів, з права вилучати речі художньо-історичної вартости з церков до Музею.

Кабінет Стародруків та Бібліотека мають низку раритетних видань, як українських, так і закордонних.

Музей, за допомогою Гуманського Окр. Виконкому, твердо став на шлях краєзнавчого студіювання Гуманщини. При Музеї, заходами його сучасного Завідувача Б. Безвенглінського зорганізовано краєзнавчий гурток, який має в своєму складі досвідчених дослідників, що заходами Зав. Окр. Наросвіти Гуманщини тов. Скуратівського, видав краєзнавчого збірника «Гуманщина». Крім того Музей розвинув широку політосвітню роботу й культурне обслуговування місцевого населення, давши притулок для щорічних звітних виставок місцевих малярів. Каталоги останніх видано.

Соціяльно-Історичний Музей Гуманщини має такі видання:

1) Курінний: «Покажчик Історичного Музею Гуманщини в р. 1918» м. Гумань 1919; 2) Його-ж «Народне Свято Андрія Первозванного на Гуманщині» м. Гумань 1918. 3) Гн. Кучеренко: «Багата Кутя» м. Гумань. 1918. 4) П. Курінний: «З минулого Гуманщини» м. Гумань 1918 р.; 5) Його-ж. «З культурного життя Гуманщини. Гуманське Історичне Товариство. Нарис діяльности». Гумань 1918 р.

П. Курінний.

RÉSUMÉ

NICOLAS BILIACHIVSKY.

KONSTANTIN MOSTCHENKO.

L'auteur expose dans son article ses mémoires sur m. Nicolas Biliachivsky, dont il a fait connaissance en 1904. La protection et l'affection témoignées par m. N. B. à tout jeune homme, qui s'interessait en ces temps là à l'art ukraïnen, fireut d'auteur un élève fidèle et un collaborateur assidu de m. N. B. dans le musée municipal de Kyïv (maintenaut le musée historique ukraïnen).

Cette collaboration pendant l'organisation de la première exposition de l'art paysan à Kyïv, dout m. N. B. était l'initiateur, fit naitre entre les deux une amitié profonde, qui dura jusqu'à la mort de m. N. B., de sorte que l'auteur devint le témoin de toute la vie et de toute l'oeuvre de m. N. B.

Dans son travail dans le musée m. N. B. avait toutes les qualités les plus remarquables d'un directeur du Musée: le dévouement absolu à son musée; la plus haute capacité d'assembler dans le musée et autour de lui les gens nécessaires pour son développement et d'exploiter toutes les circonstances possibles pour le bien du musée; l'art tout-à-fait extraordinaire de trouver et d'acquérir les objets d'art pour le musée; un goût artistique et un tacte hors de ligne dans sa conduite envers ses collaborateurs.

Il ne se bornait pas par les interêts du musée, dans lequel il travaillait, mais contribuait beaucoup à l'organisation d'autres musées. (Wolyn, un musée local dans la propriété de Steingel, Musée de la société scientifique ukraïnienne à Kyïv, Musée de Poltava).

Il a travaillé beaucoup pour élever le goût pour l'art paysan et pour mettre l'intêret pour lui à un haut degré par l'organisation des expositions spéciales, des sociétés, qui contribuaient au développement de l'art paysan.

Une grave maladie l'a forcé de quitter le directorat, mais il resta jusqu'à sa mort un collaborateur du musée.

Les résultats de son travail sont immenses; par son oeuvre il se dressa lui — même un monument remarquable, qui restera toujours dans la mémoire de ceux, qui ont eu le bonheur de travailler avec lui.

LES PROBLÈMES ACTUELS DANS LE DOMAINE DE L'ORGANISATION ET DU DÉVELOPPEMENT DES MUSÉES EN UKRAINE.

BASILE DOUBROVSKY.

Dans l'article, qui préface cette édition l'auteur s'arrête sur quatre points.

1. L'auteur signale que jusqu'à ce temps on a manqué d'attention pour l'organisation et le développement des musées en Ukraïne.

2. L'auteur expose les circonstances de l'unification de tous les musées sous la Direction de l'Enseignement supérieur en Ukraïne (Ukrnaouka) en 1926 — 27.

3. L'auteur donne le schème, les types des musées et, s'appuyant sur les collections et les travaux du personnel, la définition de ce qui est un musée: c'est une institution qui recueille scientifiquement, systématise, conserve, étudie, publie et expose pour les populariser largement ces collections. Au point de vue théorique les musées se divisent selon l'auteur en: musées de l'histoire naturelle, musées de l'industrie et musées de l'histoire sociale. Quant à leur rang ils peuvent être Musées d'état et Musées locaux.

4. L'auteur analyse les problèmes urgents dans le domaine de l'organisation et du développement des musées. Il faut travailler ici dans les deux sens suivants: il faut employer pour les besoins du prolétariat toutes les collections des musées qu'il a héritées des classes autrefois dominantes, il faut créer des musées nouveaux, oú on pourrait voir l'oeuvre et les progrès du prolétariat. L'auteur ajoute que dès que la Présidence de la Direction de l'Enseignement supérieur en Ukraïne a reçu dans son attribution l'organisation de tous les musées d'Ukraïne, le 2/IV 1927, elle a tracé les lignes principales du développement ultérieur des musées.

LES OBJETS DE PARURE EN BRONZE DU V. PIDHIRTZY A KYIVTSCHINA.

VALÉRIE KOSLOVSKA.

En 1915 dans l'endroit «Tschovnithché» près du v. Pidhirtzy dans le département de Kyïv l'auteur a trouvé 6 objets en bronze suivants: 1) Collier (planche I, 1, pl. II, 1) fait de 11 tuyaux (de 5 sm. de longu.) et de pendeloques triangulaires, faites de menus chaînons (la longueur de chaque côté du triangle est près de 3, 5 sm.); 2) Un objet de parure à petites spirales doubles (pl. I, 2, pl. II, 2), et à pendeloques (8 sm. longu. au-dessous 8, 7 de larg.); 3) Une fibule oblongue avec deux petits boucliers ronds et l'ornementation en croix (7 sm. de longu.; figure du milieu 3, 5 de longu.); 4) Un objet de parure rond, transparent à petites spirales doubles; 5) Une fine plaque ronde arec un trou au côté opposé; 6) 7 perles.

Tous ces objets diffèrent par leur technique et les détails de leur ornementation des objets locals du pays où ils ont été trouvés. Ces détails (les petits boucliers avec la spirale menue, les spirales menues doubles, les petites

pendeloques) les rapprochent des quelques objets de la Finlande. L'artiste qui les a faits connaissait les parures finlandes. On peut dater ces objets par le IX — X siècle de notre ére.

MONNAIES ROMAINES TROUVÉES SUR LE TERRITOIRE DE KYÏV.

BASILE LASKORONSKY.

Les monnaies romaines ont été trouvées à Kyïv dans la partie supérieure de la ville de même que dans sa partie basse. Cependant les fonds de monnaies de la partie supérieure de la ville ont été plus opulents et contenaient les monnaies plus anciennes (I — III ss. après J. Ch.); ceux de la partie basse contenaient moins de monnaies et d'une moindre ancienneté (III — IV ss. après J. Ch.).

L'auteur signale que les endroits des trouvailles sont etroitement liés avec les voies commerciales qui menaient autrefois de l'Orient et d'Occident à Kyïv.

Ces trouvailles sont pareilles à toutes les autres, faites sur le territoire de l'Ukraïne.

Parmi les monnaies d'un fonds, trouvé à Kyïv (à Sinny Bazar) il y avait un medaillon de L. Ver, qui devait, selon l'auteur, orner l'enseigne militaire romaine (specimen pl. III).

Les monnaies romaines, trouvées à Kyïv, donnent à constater que les relations les plus animées de Kyïv avec le monde romain se rapportent au II et la moitié du III siècle après J. C.

LES ÉTOLES DU MUSÉE DE LA LAURE, DATÉES DU XVII — XVIII SIÈCLE.

MARIE NOWITZKA.

Les étoles du Musée de la Laure, datées du XVII — XVIII s. nous font voir tous les spécimens de la broderie d'or ainsi que le changement des styles qui existaient dans la deuxième moitié du XVII siècle. La technique du XVIII s. est representée par une étole de l'année 1743.

Au XVII s. les points en soie de couleur, rattachant les fils d'or, sont disposés de telle façon qu'ils forment un dessin géometrique, combiné. en losandes différents (fig. 3, 17, 19 — 27). A la fin de ce siècle les dessins deviennent plus simples. (Fig. 16, 30, 31). Le plus souvent les points sont disposés en lignes parallèles, où sans aucun dessin et brisent la surface de la broderie en la faisant plus légère. L'élégance des contours disparait, le relièf devient plus haut et les corps humains deviennent trapus.

Au XVII s. les visages sont presque toujours brodés sur du satin blanc au moyen d'un double contour, la brodeuse marque seulement les traits principaux. (Fig. 16). En ce temps là en Russie les visages sont brodés entièrement.

Dès la première moitié du XVIII s. la technique de la broderie d'or change: on met sous les fils d'or du carton ou du cuir et les points, rattachant les fils d'or, approchent au réalisme selon la mode du XVIII s. (Fig. 18, 37), les visages sout toujours peints.

La composition verticale de l'étole et sa division en deux parties correspondantes dépendent de l'emploi de l'étole et de ses origines.

On peut observer dans toutes les compositions des étoles du XVII siècle, excépté «l'arbre de Jessé» trois schémas différents. Dans le premier schéma l'ornement végétal monte du bas eu haut de l'étole en entourant les images des saints. (Fid. 1, 11, 15). Dans le second schéma l'étole est divisée en rectangles où se trouvent les images des saints sous des arcades et des plantes stylisées. (Fig. 7, 8, 12—14). Le troisième schéma est composé: il unit les élements principaux des deux schémas précedents: les images des saints sont brodés en ovales entourés d'ornementations végétales. (Fig. 4, 5, 6, 9, 10).

Les motifs végétaux jouent un rôle important dans l'ornementation des étoles, ce qui les distingue des étoles grecques et russes. Ils sont toujours traités d'une manière conventionnelle, sans aucun trait de réalisme.

Presque toutes les étoles sont brodées par les nonnes du couvent de St. Flore à Kyïv.

CARREAUX DE FAIENCE à TCHERNIHIVTSHINA.

ENGÉNIE SPASSKA.

Sur l'ancien territoire de la Tchernihivtschina nous trouvons jasqu'à nos jours dans les maisons privées et dans les musées beaucoup de carreaux de faïence entiers et en fragments.

Ils se divisent en deux groupes: 1 groupe seigneurial et 2 groupe rustique.

Le groupe seigneurial se compose des carreaux provenant de l'étranger, de la Russie et des usines locales.

Le groupe rustique ne renferme que les carreaux travaillés par des artisans locaux.

La différence est trés grande et très marquée entre la technique, les dimensions, les sujets et les dessins des carreaux produits par les artisans — paysans du lieu et les carreaux seigneuriaux importés ou fabriqués par les usines locales.

Les premiers sont en argile de poterie ordinaire; la couverte d'etain transparente leur donne un fond jaunâtre, les dessins ont peu de couleurs et sont éxecutés à l'aide d'une corne de vache.

*) On ne brode jamais les étoles avec du fil metallique en travers, mais on l'applique sur l'étoffe en le fixant au moyen d'un fil de soie colorée, en mettant dessous de la toile, des fils et même du feutre. (Fig. 17).

Les seconds sont faits en argile de bonne qualité; leur fond est d'un blanc pur, grâce à l'émail de plomb-opaque, les dessins sont multicolores faits à l'aide de pinceaux fins.

Les carreaux fabriqués dans les usines couvraient les poêles élégants des maisons seigneuriales; les autres etaient d'un effet plus simple.

Dans le courant du XVII-ème et au début du XVIII-ème siècle les poêles seigneriaux etaient travaillés par des potiers locaux, c'étaient de grands carreaux à dessins en relief, unicolores vert, jaune (dess. 3). Jusqu'au milieu du XVIII-ème siècle ils sont faits principalement de carreaux importés, ornés aux sujets mythologiques, bibliques, de genre (dess. 5) et parfois avec des inscriptions; depuis le milieu du XVIII-ème et jusqu'au début du XIX-éme siècle les compositions favorites pour les poêles sont celles où le dessin couvre le poêle entier (dess. 6); ils sont pour la plupart importés de Russie; dès le commencement du XIX-ème siècle les poêles des grandes maisons seigneuriales sont blancs, de style empire en forme de colones rondes ou carrées. Enfin durant tout ce siécle les usines locales de la Tschernihivtschina (Hloukhiw, Chatristché, Oustscherpié, Volokitino) nous donnent des carreaux de faïence avec des dessins de fleurs, de vases de fleurs où de bouquets sur chaque carreau. Vers la fin du XIX-éme siécle, l'industrie de plaques peintes disparait des usines de la Tschernihivtschina: elles ne préparent que des carreaux blancs.

Au nord de la Tschernihivtschina (Hloukhiw, Korop, Krolévetz, etc) aux XVIII-éme et au XIX-éme siècles les plaques rustiques sont principalement travaillées en relief, unicolores de petite dimension. Au sud, elles sont en deux ou trois couleurs. Les sujets des dessins sont ou les mêmes fleurs pour chaque carreau (dess. 1) ou des figures humaines des animaux, des équipages differents pour chaque plaque (dess. 4) ou des compositons occupant plusieurs carreaux: de grands aigles à deux têtes ou des étoiles (visage entouré de rayons) placées au dessus de la bouche du poêle (Niejine, Jtschnia). Les dessins des plaques seigneuriales influençaient ceux des plaques rustiques (dess. 2, 1) mais en Tschernihivtschina ceux-ci traitaient des sujets populaires trés originaux, tres intéressants et trés différents de ceux qu'on trouve dans le territoire qu'occupait l'ancien gouvernement de Kyïv et en Galicie.

HENRI HOLLPEIN

PEINTRE PORTRAITISTE.

THÉODORE ERNST.

Le nom du peintre — portraitiste Henri Hollpein n'etait jusqu'a présent que fort peu connu. Les quelques informations s'y rattachant restaient oubliées sur les pages des anciennes éditions italiennes, autrichiennes et tchèques. A partir de l'année 1905 jusqu'à nos jours la littérature scientifique russe ne connaissait que deux portraits peints par Hollpein. En 1924,

lors de l'apparition du XVII-ème volume de l' «Universal Künstle: Lexikon», rédigé par Thieme Becker, H. Leporini y publia plusieurs renseignements sur les oeuvres d'Henri Hollpein à Vienne et en Italie, mais le séjour de l'artiste en Ukraïne lui était resté inconnu.

L'exposition du portait ukraïnen organisée en 1925 par le musée Historique de l'Ukraïne à Kyïv fit paraitre simultanément 10 portraits de Hollpein jusqu'alors inconnus. Henri Hollpein était évidemment d'origine autrichienne. On peut supposer, que c'est au cours de ses études à l'Académie des Beaux Arts de Vienne qu'il y exposa en 1834 — 36 toute une série de portraits, dont les personnages appartenaient aux cercles aristocratiques, cléricaux, scientifiques, littéraires et musicals. Trois de ces portraits se trouvent actuellement au Musée Historique de Vienne.

En 1840 l'artiste fit son propre portrait en compagnie d'une jeune femme inconnue. Le dit portrait, exporté de Kyïv à Varsowie par son dernier propriétaire, présente un interêt tout à fait spécial.

A ce qu'il parait, c'est précisement vers cette époque, que Hollpein vint en Ukraïne. Nous ne pourrions dire au juste quels furent les motifs, qui l'y ammenèrent, mais si l'on peut se fier à la tradition de la famille Krassowsky (Kyïv), l'oncle de l'artiste, originaire anglais, dirigeait une de nos premières fabriques de sucre au gouvernement de Kyïv.

Nous avons receuilli quelques informations sur 25 portraits peints par Hollpein dans le courant de la période 1844 — 1851, lors de ses séjours aux chateaux de la riche noblesse des gouvernements de Kyïv, de Podolie et peut être aussi du gouvernement de Poltava. Pendant cette période Hollpein visita les familles — Krassowsky, Langué, Koudriavzeff, Kamensky, Kolychko, Lipkowsky, (propriété «Krasnosilky» en Podolie), Sobansky, Guigitsky, Pototzky (leur chateau «Nemirow» se trouvait également en Podolie), Pchezdetsky, Madeïsky et Kniajevitch. Plusieurs membres des susdites familles, furent portraités par Hollpein.

C'est alors que l'artiste créa ses meilleurs portraits. Aucun détail inutile ne vient détruire leur composition extrémement gracieuse et simple; les visages et les étoffes sont exécutés à perfection; les personnages ont le plus souvent en guise de fond une terrasse romantique, un ciel ténébreux ou l'entourage intime d'un cabinet de travail ou d'un salon.

Le portrait en groupe de la famille Lipkowsky, ainsi que le portrait des enfants Kniajewitch sont, peut être, ses oeuvres les plus accomplies.

Il surgit ensuite dans les oeuvres ukraïniennes de Hollpein une interruption qui se prolonge jusqu'à l'an 1854.

L'article de H. Leporini nous apprend, que Hollpein exposa à Vienne en 1851 (Österreichischer Kunstverrein) son tableau «Femmes faisant leur prière» l'unique oeuvre de Hollpein n'ayant point le caractère d'un portrait, parmi celles qui nous soient connues.

Dans le courant de la même année (1851) Hollpein se rendit à Rome, où en 1853 il fut élu président de la «Société des Peintres Allemands». C'est alors aussi qu'il vista Naples.

Le Musée Historique de Vienne possède un portrait de l'artiste peint par lui même et remontant également à l'an 1853.

La période 1854 — 1858 nous donne au moins 10 portraits datés, que Hollpein fit de nouveau en Ukraïne au gouvernement de Kyïv où à Kyïv même.

Parmi ces portraits celui de D. M. Philosophow mérite le plus d'attention. Peint en 1854 représente le collectionnaire Philosophow, tournant le dos au spectateur et deux fois refleté par un miroir (en possession de D. A. Philosophow à Léningrad).

Cette époque de la vie de Hollpein peut être éclairée à un certain point par les mémoires du d — eur E. Neese (Kyïv), qui connaissait personnellement l'artiste. Etant l'organisateur des spectacles d'amateurs et l'un des membres les plus importants de la société allemande de ce temps là, Hollpein fréquentait souvent le père du d-eur Neese proffesseur à l'Université de Kyïv.

Les oeuvres de Hollpein remontant à cette époque sont beaucoup inférieures à celles des 1840-èmes années. Leur composition et leur colorit portent les marques d'une décadence trop évidente, due non seulement á l'âge avancé de l'artiste mais surtout à la décadence générale de l'art européen depuis l'année 1858. Nous ne savons point où se rendit l'artiste après avoir quitté Kyïv. La liste de ses oeuvres jointe à notre article pourra certainement être complétée an avenir par plusieurs nouveaux portraits en ce moment encore inconnus *).

A PROPOS D'UNE PENDULE DE THOMIRE

M. ROUDYNSKY.

Pierre Philippe Thomire, qui a vecu de 1751 à 1843, pourrait se faire connaître déjà au XVIII siecle, cependant ce siecle-ci ne le connaît que comme un collabarateur des autres maîtres du mobilier.

L'éclat de son oeuvre artistique est daté par l'époque de Napoleon. Mais il reste toujours dans les limites étroites de l'art décoratif, malgré sa popularité exclusive et toute la possibilité de se produire largement. Il peut être, qu'ayant trop de commandes, il manquait du temps pour créer ses oeuvres à lui.

Donc le terrain de son oeuvre ce sont: les pendules, les candelabres, les vases, les surtout de table, pour la plupart en bronze clair.

C'est pour cela que la pendule magnifique en marbre rouge arec du bronze foncé par Thomire, qui se trouve dans les collections de la Galerie de tableaux du Musée de Poltava, attire la plus grande attention. Cette oeuvre est tellement interessante par son idée, par toute sa composition et sa silhouette, — elle nous rappélle si peu le Thomire des vases et des cande-

*) Ainsi, apres l'apparition du présent article nous avons eu la chance de découvrir parmi les fonds de réserve du musée de l'Ermitage á Leningrade deux portraits de femme, peints par Henri Hollpein et jusqu'alors inconnus, comme la plupart de ses oeuvres.

labres, que reconnait facilement même un spectateur peu renseigné, — qu'à votre iusu vous commencez de chercher derrière l'auteur un autre artiste qui lui a inspiré une ideé aussi noble.

La pendule du Musée de Poltava a son double dans la pendule, qui appartenait à E. Sabouroff (Leningrad).

L'auteur d'une monographie sur Thomire, V. Vereschtschaguine (Voir P. P. Thomire, son époque et ses oeuvres. Старые Годы 1907, VI p.p. 195 — 206) y donne un dessin de Thomire, qui se rapporte à cette pendule, dans lequel il voit l'appui de son idée, que Thomire a fait la plupart de ses oeuvres après sa propre composition.

C'est une erreur. Le dessin, donné par V. Vereschtschaguine n'est pas une composition de Thomire: il est copié d'une sculpture charmante d'un sculpteur peu connu à la fin du XVIII et le commencement du XIX siècle, Philippe Laurent Roland et de plus la pendule de Thomire réproduit non pas cette sculpture, mais une pendule aussi, qui a été exposée au Salon en 1798 et se trouve dans la collection Ricardo Trauman à Madrid.

Le groupe de Roland «Serment d'amour» se rapporte à la même époque du classicisme. Mais combien diffère le Roland du XVIII siècle de son copiïste Thomire du siecle XIX! Dans le premier groupe — aucun trait froid. La composition vous frappe par la douceur de ses contours et démontre à merveille le moment de l'extaze suprême. Elle est réalisée en marbre blanc, ce qui rend le groupe encore plus tendre et plus ravissant. Les bords de l'autel et le socle sont minimalement garnis de bronze. Le sentiment profond de la ligne et l'accord merveilleusement harmonieux de deux parties du groupe font de la sculpture de Roland un chef-d'oeuvre.

Thomire, en copiant l'auteur ne l'a pas compris et a mis daus son oeuvre tout ce qui a de froid et de réfléchi le classicisme de l'époque de David.

L'harmonieuse composition de Roland s'est tirée en haut et s'est brisée en deux; les douces lignes des contours se sont cassées et sont devenues raides; les tendres figures des amoureux sont traités d'après un canon tout autre. Le socle quadrangulaire disgracieux a remplacé l'autel rond d'Eros, Eros lui même a changé. Il ne comprend plus les amoureux, il a maintenant ses flèches derrière le dos, son attribut, que Roland a laissé de côté. Quel laid tableau tient il devant soi. Comme c'est désagréable de lire sur ce tableau les paroles, dont on n'a aucun besoin: «Pour la vie!»

Le marbre rouge et le bronze foncé augmentent les changements qu'imprudemment a fait Thomire dans le chef-d'oeuvre de son prédécesseur.

TAPIS UKRAÏNIEN.

DANIEL STCHERBAKIVSKY.

Kylym, kotz, kover — se sont en Ukraïne les noms de la tapisserie paysanne d'une technique spéciale, dont on se servait à la fin du XIX siècle pour le même usage que des tapis de l'orient et de l'Europe.

S'appuyant sur l'analyse d'un grand nombre de sources littéraires: chroniques, mémoires, testaments, descriptions des biens, plaintes contre le vol, actes de procédure, descriptions des biens, qui appartenaient á l'église et aux cloitres, l'auteur démontre, que l'usage de tapis en Ukraïne aucienne a été de beaucoup plus large et avait une grande influence sur leurs formes leur ornamentation etc.

On tissait les kylyms pour couvrir les murs, les tables, les bancs, le plancher; de la même tissu ou faisait les tabliers, les sacs.

L'auteur a recueilli les matériaux pour l'histoire du tapis en Ukraïne (la plus aucienne notice se rapporte à 997 après J. Chr.) et il établit les origines des tapis et les types qu'empruntait l'Ukraïne (Orient, Bysance, Europe).

Par une analyse detaillee l'auteur prouve que le nom le plus ancien des tous — c'est «kovér» et que ces noms differents: kovér, kotz, kylym, qu'on donnait autrefois aux tapis d'une differente téchnique, se sont confondus avec le temps.

L'auteur donne une liste d'ateliers de la tapisserie, qu'appartenaient aux propriétaires des domaines, qu'il a faite d'aprés les sources littéraires; ces ateliers avaient une influence considérable sur la richesse d'ornamentation et la perfection artistique de la tapisserie ukraïnienne.

L'article finit par une description des kylyms datés, qui se trouvent au Musée Historique de Kyïv et sont réproduits dans cette édition sur les 23 planches.

TROIS ANNÉES DU TRAVAIL DU LABORATOIRE POUR LA RÉPARATION D'OBJETS D'ART AU «MUSÉE DES CULTES ET DE LA VIE CLAUSTRALE DE LAVRA» A LA COUSERVATION ET LA RÉPARTION DES COLLECTIONS DU MUSÉE 1924—1927.

PIERRE KOURINNY.

Dans son article traite l'auteur le travail du laboratoire pour la réparation d'objets d'art au «Musée des cultes et de la vie claustrale de Lavra», et y représente les principes sur lesquels le laboratoire a fondé son oeuvre et les résultats pratiques de son travail.

Le laboratoire, fondé en 1924, a trois sections: celle de la réparation des monuments de la peinture, de la broderie et des tissus, de la céramique. Le laboratoire travaille pour plusieurs Musées (ceux de Kyïv, de Kharkiv, de Tschernihiv) et exécute les ouvrages suivants: il controle l'état des collections; les conserve; fixe les couleurs et le fond des tableaux; compose des instructions pour la conservation des monuments d'art, fait les recherches archéologiques et techniques; découvre les oeuvres d'art.

En découvrant quelque monument de la peinture, il n'enlève pas entièrement la couche de l'huile de lin cuite ancienne, comme le font quelques autres laboratoires.

S'appuyant sur le travail de ce laboratoire, l'auteur trace ler postulats de l'organisation ultérieure de la réparation des monuments d'art en Ukraïne. Il faut unifier tous les travaux de la réparation; étendre la compétence du laboratoire sur les monuments de l'architecture, sur l'exposition etc.; organiser la réparation d'objets d'art en métal, de livres etc. dans des sections conformes; assurer les réparateurs par des appointements raisonnables.

Le laboratoire a découvert deux anciens monuments de la peinture ukraïnienne: une image de St-Nicolas — mouillé (X siecle) et une image de la Ste-Vièrge, dite d'Jgor (1147).

Les deux monuments n'ont pas confirmé les traditions littéraires.

LA CÉRAMIQUE PERSE DU XIII SIÈCLE DU MUSÉE DES ARTS DE L'ACADÉMIE DES SCIENCES UKRAIENNE.

L. LINKO.

L'auteur décrit et publie dans son article quelques objets, qui se trouvent parmi les collections du Musée des arts de l'Académie des Scienses Ukraïnienne. 1. Une cruche № 2226; une écuelle № 2140 (pl. II); fragment du fond d'une écuelle № 2219; une cruche № 2135 (pl. I); fond d'une écuelle № 2136 (pl. IV, I); carreau de faïence № 2135 (pl. IV, 2); carreau de faïence № 2135 (pl. V, 1); carreau de faïence № 2137 (pl. V, 2).

S'appuyant sur la comparaison de ces objets avec les exemplaires semblables dans des collections étrangères, publiés dans des éditions telles que: Rivière «La céramique de l'art musulman» Paris 1913; M. S. Dimand «Adated persian jug from Sultana» bug. 1924; Wallis, Persian ceramic art... etc. London 1891; F. Sarre «Die Kunst des alten Persien» Berl. 1923 та инш., et sur l'analyse du style, l'auteur date ces objets de XIII siècle et signale qu'ils sont les produits de quelques centres differents de la céramique perse.

ПОКАЖЧИК ІМЕННІВ.

Аарон 64, 65, 69.
Абрамович 139.
Август, імпер. 29, 33.
Авдієв В. І. 207.
Аврелій, імпер. 29.
Адріян, імпер. 30, 31, 32, 33, 36, 39.
Айвазовський 220, 239, 263.
Александрович Ю. 235.
Алексіїв, проф. 15; М. П. 111.
Алепський П. 267.
Амбал 130.
Амбодік, Нестір Максимович 88.
Анастасій 64, 67—69; Мітр. 246.
Андрієв 140.
Андрієва К. І. 200.
Антокольський 221.
Антонін 64, 68—70.
Антонін-Шій 30, 32, 33, 37.
Антонов Д. Ю. 113.
Антонович В. Б., проф. II, V, 29, 30, 50, 247.
Андрій 64, 68.
Апостол Д. 256.
Арандаренко М. 141, 157.
Аракчеєв 140, 157, 268.
Аргунов І. 218, 220.
Артоболевський 207.
Аршеневський 164.
А. Т. 158.
Ашукін 74, 86.

Бабенко В. А. 158, 241, 242.
Бабелон 35, 36, 38.
Багалій Д. І., акад. 99, 204.
Баклунд 263.
Бакст 239.
Бакшеєв 263.
Балабан Гедеон 132.
Балешоу 223.
Бадковський М. Л. 249.
Баран-Бутович С. Г. 251.
Бартолоцці 223.
Бартольді 109.
Батий 41.
Баталіни 120.
Бахтін 22.
Бахрам Гура 174.
Башинська М. 259.
Беледи 79.
Безбородько Ілля 252.
Безвенглинський Б. 267, 268.
Безсонов П. П. 238.
Беклемішев 256.
Белий 264.
Бенуа О. 218, 222, 263, 264.
Бергель 240.
Березовський 74, 88.
Бергіус О. 98.
Бергман Тереза 101, 120.
Бернацький 255.
Бертьє-де-ля-Гард А. А. II, 198.
Бидловський А. 267.
Білібін 218, 222, 239.
Більський С. 259.
Білики Петро й Іван 79.
Бірюков В. П. 256.
Бісмарк 22.
Біляшівський Микола, акад. II, III, VI, 1, 3—12, 29; Юрко 10.
Блавацький В. Д. 207.
Блярамберг И. П. II, 195—197.
Блекер 258.
Блюмквіст 224.
Бобринський А. А. 249.
Богатов 263.
Богаєвський 218, 219, 222, 239.
Богданов-Бельський 239.
Богословський Д. Ф. 166.
Боголюбов 263.
Боголюбський Андрій, кн. 130.
Божа матір 63.
Болтенко М. Ф., проф. 199, 200, 204, 205, 207, 209.

Болотин 103.
Боплан 267.
Боржецька 106, 119.
Borrman R. 172.
Боровиковський 218, 220, 239, 256.
Бороздін І. М., проф. 207.
Борис і Гліб 156.
Бочареллі 116.
Бочков М. 249; Дм. Пак. 249.
Браденбург Н. Е. 46, 47.
Браз 239.
Браницька, гр. VI, 217, 221, 222, 245.
Брант 268.
Браунер О. О., проф. 207.
Брежинські 102.
Брілінг Г. В. 107, 109,
Бровар 263.
Броневський С. Г. 196.
Бронніков 218.
Брокгауз-Ефрон 113.
Бруні 220.
Брунов, бар. 196.
Бринчуки 79.
Брюлов 220.
Бунара Северин 139.
Буличов М. І. 46, 47, 48, 49.
Булюбаш П. І. 140.
Бурлюк Д. 219, 222, 264.
Буряк 80.
Бутковський 35.
Бутовичі 4, 102.
Бялиницький-Біруля 222.

Wallis 174, 175.
Валеріян, імп. 30.
Валеріяні 116.
Вальнер І. 98.
Вампель 98.
Вандергельст 240.
Варвара 64, 65, 69.
Варнеке Б. В., проф. 195, 198, 199.
Варлаам 64, 69.
Василій 68, 69.
Василь Великий 64, 67, 68, 69.
Василько, кн. 130.
Васильковський 239, 265.
Васильєв Ф. 218, 221.
Васильчикова, гр. 141.
Васнецов В. 221, 239, 263.
Ватто 109, 240.
Вайнштейн М. Г. 251, 255.
Вельц 263.
Венгеров 111.
Веніямінова В. О. 200.
Венеціянов 220.
Веспасіян 30.
Вержбицький 156.
Верещагін 123, 124, 221, 239, 263.
Верьовкіни 114, 120.
Виноградський Ю. С. 252, 253.
Відгальм 202.
Вільд, співець 101, 118.
Вімпфен, генер. 101, 118.
Віноградов 239, 263.
Вінтергальтер 114.
Вінницький А. В. 179, 188, 216.
Вірхов 22.
Владіміров 263.
Власов 218, 264.
Волков 263; Р. М. 200, 205.
Володимір, кн. 98; В. Мономах 130.
Володкевич С. 109, 119.
Волюзіян 29.
Вормс 115.
Воронцов М. С., кн. 195, 196, 202.
Ворошілов 257.
Воробйов 220.
Востоков А. 156.
Вота 37.
Войцехівський 19; А. Д. 265.
Врангель М. М. 99, 110, 113.
Вроблевський 263.
Врубель 240.

Габерлянд 73, 86, 91.
Гавриїл, арханг. 61, 63.
Гаврилін, член президіюму ВЦВК'у 214.
Гагарін, кн. 211.
Гаген Б. 99.
Галаган М. П. 110, 112; П. 98; Галагани 112, 113, 120, 141.
Галліен 30.
Галімський 246.
Галкін 263.
Гальнбек І. О. 207.
Гамадан 172.
Гаммер 101, 118.
Гамченко С. 259, 261.
Ганна 60, 63, 64, 66, 68.
Гансен О. Г. 217, 223, 238.
Ганф, граф 115; К. 98.
Гапеєв С. 256.
Гарднер 80, 222, 240.
Гайєль, гр. 115.
Гайслер Марія 101, 118.
Ге М. М. 98, 254, 255, 263.
Гедуан 98.
Гельд 98.

Гейнце Отто 98.
Геракл 37.
Герасименко 79.
Гета 29.
Гейнденлаль 246.
Гижицькі 107; Г. Леон 107, 119.
Гирчичі 3.
Гінзбург 221, 256.
Глазов В. М. 47.
Глеваський С. К. 110, 217.
Глібів Л. І. 251.
Gloger 156, 157.
Гоанг (фонг-), хиньский фенікс 175.
Гоголь М. В. 256.
Гозе Е. Ф. 207.
Головатий, судля 136.
Головков 263.
Голуб К. І. 255.
Голштанська Марія 132, 137.
Гольдін, проф. 15.
Гольпайн, портретист, 95, 99 — 117.
Гольціус 223.
Гонта 268.
Горбатов 263.
Гордіїв Д. П., проф. 25.
Гордіян III-ій 29, 30; Г. Благочестивий 36, 37.
Горленки 102.
Горностаєв 89.
Городцов В. О. 46, 47, 49.
Гошкевич П.
Грабар І. Е. 166, 219, 222.
Грассе 98.
Гребенкін 263.
Грез 109.
Гріненко І. 257.
Грінфельд 257.
Грільпардер Ф. 99, 101, 118.
Гроб 101, 120.
Гроте 99.
Григорій 64, 67—69; Г. Великий 67; Г. Богослов 69.
Гринько Г. Ф. 224.
Гринченко В. 75.
Грушевський М., акад. 50, 137, 156.
Гудон 123.
Гужавин 263.
Гун 140.

Давид 64, 65, 69; Д. школа 124, 125; Д. Ігоровнч, кн. 130.
Давидова С. А. 158.
Даннлевич В. Ю., проф. 15, 29, 120.
Данковська Р. 266.
Данденбекер 233.
Дау 116.
Дахнович А. С., проф. 217, 224.
«Дѣдушкинъ» 76.
Девель Т. М. 207.
Деллен, проф. 115.
Демидови 249.
Деникинці 238.
Деркачі 141.
Джонс 223.
Дискобол 37.
Dimand M. S. 173.
Діонісій 64, 67.
Діяц 268.
Дложевський С. С., проф. 179, 185, 195, 199, 200, 203, 211.
Добровольська Т. І. 200.
Добужинський 218, 222.
Довгяло Д. І., проф. 207.
Догматирський 33.
Доконт Г. А. 199.
Доктуровський 258.
Долгоруків, кн. 140.
Долле 223.
Долина 207.
Доміціян 30, 33, 37.
Домонтович 77, 80, 85.
Дорогойовська А. 119.
Дорошенко, гетьм. 268.
Дорошиха Марія 253.
Драгендорф 198.
Драгоєв А. К. 199, 200, 205.
Драгоманови 258; М. П. 257, 258.
Дроб'язко Лаврентій 79; Н. Л. 79.
Дрогойовський Северин 108.
Дроздов В. Г. 251; С. Л. 247.
Друцька-Соколинська К. П. 102, 114.
Дубло 137.
Дубовський 222.
Дубровський В. 13, 25, 179, 182, 185, 189, 190.
Дударі 79.
Дуніна 218.
Дунін-Борковський Юрій Касперович 251.
Дусинський Антоній 53, 54.
Дюбрюкс 203.
Дюрер 240.

Евенбах Е. 165.
Енгельгард 98.
Ернст Федір, проф. 95, 98, 99, 100, 113, 179, 186, 217.
Ерос 124.
Етінгер П. Л. 100.

Єндогуров 263.
Єловицькі 110; Юзефа 110, 120; Флоріян 110.
Єманаєвський 49.
Єсімонтовський 77.
Єськови 77, 85; М. М. 77, 78, 89; П. 78.
Єфіменко, проф. 242.

Жевахови, кн. 102.
Жеребина О. І. 110, 120.
Жолдак Степан 75.
Жолткевський 268.
Жолтовський П. 238.
Жуков Авраам 75.
Жуковський 263.
Журавльов 218; Вас. Зах. 264.

Забелін 74, 85, 88.
Завадський І. П. 98.
Завадовська, гр. 77.
Завадовський, гр. 89.
Загоровський М. О. 207.
Закревський 98.
Залізняк 268; З., підр. 34.
Заріцький 84.
Зарубін 222, 239, 263, 264.
Затонський 216.
Захарченко М. 98, 113; З.-Путя 78, 90, 94.
Зеленін, проф. 261.
Зеленецький К. П. 195.
Зіморович 131, 137.
Зірінг 115.
Зограф О. М., проф. 207.

Іван Хрестит. 64, 68; І. Золотоустий 67—69; І. Богослов 64.
Іванов Д. 87, 89; Тим. 246; А. 220.
Іванівський, проф. 15.
Іванушкин В. І. 267.
Іващенко Іван 79, 80; Роман 79.
Ігнатьєв 263.
Ігнатій 64, 67.
Іджаковська 100.
Іздебський 211.
Іконніков В. 98, 113, 114.
Іосаф 64, 67, 69.
Ірлом 223.

Кагаров К. Г., проф. 198.
Калінін 216.
Калустов Б. Я. 207.
Каманін 247.
Каменська Розалія 105, 118.
Кандауров 263.
Каневський 109, 141.
Кантакузен—Сперанські 249.
Канова 246.
Карабанович Д. І. 265.
Каракалла 36.
Карбоньєр 86, 87.
Карпо 256.
Карасьов О. М. 207.
Касаткін 221, 263.
Касперович М. І. 162—166.
Катерина II-га 74, 88, 89,
Каульбах 114.
Кашиндев 74.
Келер 196.
Кепен 196.
Кирил 64, 67, 68, 69.
Кир'яков М. М. 197.
Китайчич Стефан 137.
Ківшенко 263.
Кінк 198.
Кіпренський 218, 220.
Кіріченко 19.
Кісельов 221, 240, 263.
Клавдій 33.
Клавдій-Готак 36.
Клевер 221.
Клодт 246, 263.
Клокачова 263.
Клотков 209.
«Кмѣта» 53, 70.
Кнаппе-Кюхельбекер 111.
Кніпович Т. М. 207.
Княжевичі 100, 110, 111, 120; О. 111; Дм. Макс. 111; Д. У. 197.
Князевич, ген. 111.
Куник П. В., кобзар 253.
Кобиліна, М. М. 207.
Ковалевський 221.
Коваленко, І. 245.
Ковальський В. В. 207.
Козар П. 262.
Козловська Валерія 43.
Козловський Бр. Ст., д-р 249.
Козубовський Ф. А. 260, 261.
Кокуляр О. 100.
Колесніков 263.
Колишко Анеля 106, 119; К. Павлина 107, 119; К. Б., генер. 99, 105, 106, 107, 120; К. Тереза 105, 119; К. Юзефа 106, 120.
Колумб 22.
Комаровська, гр. 112, 120.
Коммод, імпер. 29, 30, 33, 35, 39.
Кононенко О. 258.
Конецпольський Станіслав, гетьм. 139.
Констаінді 257.

Констант, імп. 39.
Константінов М. 179, 182, 183, 186, 260.
Константій I 29; II—29.
Конисьний Георгій, арх. Білоруський 76.
Кончаловський 219, 222, 264.
Кордт В. О. 115.
Корінфський 139.
Корнелія Салонина 30.
Корнілов 240.
Корнеєв Вяч. Вас. 264.
Коровін К. 239, 263.
Коссак 268; Ю. 107.
Косач О. 156.
Косовський Серафим 110, 120.
Костянтин, цар 64, 68; К. Багрянородний 39; К. Великий 29, 30, 33.
Косцюшко 139.
Котарбінський 263, 268.
Кочовники 206.
Кочубей 78.
Красовські 102, 120.
Кравченко 264.
Крамер 101.
Крамський 221, 264.
Крачковська В. А. 171, 172, 175.
Краснянський М. Б. 217.
Красицький Ю. Ф. 217.
Крашевський 107.
Криворотченко М. М. 179, 180, 183—186, 189, 190.
Кривичі 46, 47.
Крижановський Б. 158.
Крижицький 263.
Кричевський 141; В. Г., проф. 5, 207, 239; Ф. 239.
Кругляк 7.
Крюгер 116.
Ксенжопольський 258.
Кудрявцева 105, 118.
Кузьмін Е. 158.
Кузьмище 130.
Кузнецов 80; С. 263.
Куїнджі А. 221, 245, 246, 263.
Кульбін 264.
Кулябкіна Е. 141.
Курінний Петро, проф. VI, 159, 162, 179, 181, 182, 187, 190, 215, 248, 266, 267, 269
Курковський, дяк 140; шинкар 140; К. Наталія 140.
Кустодієв 264.
Кухарський Г. 179.
Кучеренко 269.
Кушелев Гр. Гр., граф 141.
Лагоріо 263.
Ладиженський 263.
Лазаревський О. М. II, 76, 253, 255.
Ланге Ант. 98, 99; О. М. 104, 111, 118.
Лангер В. 98.
Лампі 116, 268.
Лансере 219, 221, 264.
Лауфер 98.
Лебедев 219, 222, 263.
Лебедева В. М. 207.
Лебо 38.
Левенсон В. Я. 262.
Левітан 218, 221, 263.
Левицький 109; І. 259.
Левшин 196.
Леман 221.
Ленбах 102, 109.
Ленін В. І. 241, 242.
Леонардо 268.
Леонтович І. 179.
Леопардов 29, 30. 31.
Лепоріні П. 112.
Лешневський Войтек 132.
Лейденський Лука 223.
Липковські 103 — 107, 109, 120; Л. Анеля 105, 119; Л. Ганна 106, 119; Л. Генріка 106, 119; Л. Генрік 104, 105, 106, 110, 119; L. Leon 99, 100, 119; Л. мемуарист 105, 110; Л. Юзефа 106, 120.
Липковські-Колишки 107.
Лисін 80.
Листовська 77.
Литвинова П. Я. 78, 91.
Лихачев Б. Л. 267; І. П. 156.
Ліневська Марія 132.
Лінко Л. 169.
Лозинський 73.
Локкенберг 219, 222.
Лукаш, вірмен 131.
Лукашенко П. М. 267.
Лукомський 73, 90, 113, 239.
Луначарський А. В. 216.
Л. Р. 9.
Людовик XVI 89, 221.
Люділлa 30.
Людій Вер 30, 34, 35, 37.
Ляскоронський В., проф. 27.
Магура С. С. 207.
Мадейські 109, 120; М. Леонард 103, 109, 119, 120.
Мадейська-Трубецька Марія 109, 112, 119.
Мажарський 254.
Мазаренко 141.

Мазепа 54.
Макаренко М. О., проф. 89, 105, 108, 113, 119, 162, 166, 207, 217.
Макарт 102, 114.
Максимов 239.
Максимович Ів.
Максимовичі 141.
Максименко Петро 78, 90.
Маковський А. 221, 239, 263; В. 263, 264.
Маневич 239.
Марті Ю. Ю. 206.
Маратто К. 256.
Маркович 140; Мар. Н. 73; Мар. Я. А. 74, 75, 85, 87, 88, 139.
Марковичі 87, 102.
Маринчик Антін Власович 79.
Марія Магдалена Мазепина 54, 70.
Масолова 141.
Матвеєв, проф. 115.
Матейко 268.
Марк Аврелій, імп. 29, 30, 32, 33, 36, 37.
Машков 219, 222.
Marcel Henri 124.
Мацнев Мик., Іп. 120.
Meuzel Sh. 195.
Мердер 157.
Мейстер Арк. Лаз. 264.
Мигурин 29, 33, 41.
Минаков І. 111.
Миницький О. 141.
Микола 64, 67, 68, 69.
Миколаєва Волчковая, пані 132, 137.
Миколаевський Стефан 137.
Митецький, сотник 136.
Migeon, g. 171.
Міліславлевич К. М. 199, 200, 204.
Мінін 220.
Міклашевські 77, 240.
Мовчанівський Т. 248.
Могила Петро 54.
Модзалевський В. Л. 102.
Молчанов В. А. 261.
Моравов 239, 263.
Морозов Ф. М. 164.
Мороховський Іоан, єпіск. 137.
Москаленко 88.
Мощенко Кость 1, 9, 162.
Мойсюк К. К. 255.
Мойсей 64, 65, 69.
Мурашко А. 239, 263; М. І. 115.
Мурзакевич 195, 197, 198.
Мулей-Хасан 22.
Мясоедов 257.
Надаржинська Н. Н. 140, 157.
Надеждин Н. И. 111.
Наполеон 123, 219, 223.
Наришкін, генер. 74.
Небрикайло 80.
Неврев 221, 239.
Недохлібів А. Б. 242.
Незе Е. М. 114; М. М. 114.
Некрасов, проф. 235.
Нещюєв 251.
Нерон 33, 37, 38.
Нестеров 239.
Ніборов 240.
Нікерат 203.
Нікітін 263.
Нілус 263.
Новик І. Д. 79; С. І. 79; М. С. 79.
Новицька М. 51.
Новицький О. П., акад. 162; Я. П. 262.
Норблін 115.
Норова 218.
Носок 80.
Нойаль (де—), гр. 109.

Обер 219, 222.
Огієнко Юхим 80.
Озеров М. 164.
Околович П. А. 166.
Окольський 268.
Оксман М. Г. 200, 205.
Оландер О. 179, 184, 188.
Олена 64, 68.
Олексіїв І. М. 267; генер. 262.
Олександрович М. 88.
Олеховський М. О. 8.
Ольшанський Ф. 107.
Омельченко В. 256.
Онацький Н. Х. 238, 241.
Опанас-коберник 139.
Орбела 171.
Орловський 116; О. 239, 257, 263.
Острозький Януш, кн. 137.
Охотський Ян Дуклан 107, 150.

Павленко М. 113.
Павло 64, 70.
Павлов 246.
Павловський 157.
Пажу 123, 124.
Пакульський 77.
Панасенко Л. 91; Й. К. 79, 80.
Паневський 240.
Панін 263.
Пантелеїв М. Н. 32, 33.

Папатодоре-Ніковуя 196.
Попруженко М. Г. 195.
Пархоменки 79; В. 79, 80; Д. 79, 80.
Пастернак 239.
Пасхаліс 254.
Папіньолі 246.
Пащенко Д. 76.
Первухин Н. Г. 46.
«Передвижники» 217, 220, 221.
Перелюб 252.
Перепілка Сидір 76.
Перепьотчиков 263.
Персьє 124.
Перов 220, 221.
Перовський Л. А. 197.
Петро 64, 70; М. 67; П. I, цар 54.
Петров II, V, 135, 246.
Петровський, голова ВЦВК 214, 216.
Пилипенко Б. К. 179, 185.
Пілоті 102.
Пінчуки 79.
Плавтов 78.
Погорілко 80.
Подоводський 80.
Пожарський 220.
Поленов 221, 239, 263; Е. В. 93.
Полубинський 76.
Поль II; А. М. 262.
Помранський 75.
Пономарьов С. І. 253.
Полтавський О. В. 255.
Попов 240; А. 141; Л. 263.
Пора-Леонович В. О. 200, 205.
Потоцькі, гр. 268; П. Болеслав 102, 108; 109, 119; П. Лев 102; П. М. 109, 119; П. С. 196; П. Софія 268; П. Северин 102.
Потьомкин-Таврическій 246.
Похилевич Л. 102, 103, 107, 109, 110.
Погарський Яків 75.
Половці-Кумани 206.
Премаццї 263.
Прилуцький 249.
Прокопій 29.
Пронін 262.
Проскура Ю. 110, 120.
Протоген 203.
Прохоров 263.
Прусевич 156, 158.
Прудон 124.
Пушкин 111.
Пфенніг 115.
Пчілка О. 257, 258.
Пшездецька, гр. 100, 119.
Рабінзонер Ігн., гр. 102, 118.
Равріо 221.
Радченко 19.
Рачинський 254.
Рембрандт 223, 240.
Рені 268.
Рерг Леонід 158.
Реріх 218, 222, 239.
Рейнак 198.
Рейх М. М. 109, 119.
Рєпін 221, 239, 263.
Ржевуські, гр. 103, 104.
Ржевуський, гр. 103, 118; В. 139; Р. Адам 103, 104; Р. Леон 103, 104.
Рибніков А. А. 166.
Рилов 222, 263.
Рильський У.
Рицеви 75, 88.
Ribeira 268.
Riwiére 171—173.
Ріттер Е. 141.
Ріццоні 263.
Розанова 219, 222.
Розенберг 217, 219.
Розумовський К. П., гр. 140; Р—а 87.
Roland 124, 125.
Романовський В. О. 86.
Роот Н. 172.
Ротарі 218, 220.
Ротмістрова Н. Г. 34.
Рубенс 240, 246.
Рудинський М., проф. 121.
Румянцов, гр. 196, 252.
Румянцова Е. М., граф. 140.
Русов А. А. 80.
Рябков Р. З. 265; В. З. 207.

Сабіна 30.
Сабурова Е. 124.
Саврасов 239, 246.
Сангушко Федір, кн. 132, 246.
Салтиков Л. 267.
Самійловський І. М. 207.
Самокіш 263.
Самойловичі 89; І., гетьм. 139; П. І. 138; Ц. 75.
Самуїл, єпіск. 73.
Сандальжі С. І. 217.
Sarte F. 174.
Сахновський Ігнат, сотник М. 252.
Сведомський А. 221; П. 221.
Светоній 38.
Свєтославський 239.
Сверчков 220, 263.

Свенцицький І., проф. 20, 21.
Свідерська П. 119.
Святославський 263.
Святослав 131.
Святополк, кн. 33.
Святополк Ольгович 131.
Селецький П. 241.
Селенгінський А. І. 198.
Селецька 141.
Селінов В. І., проф. 207.
Семірадський 221, 263.
Сербиченко заст. голови Ради Нар. Ком. У.С.Р.Р. 214.
Середа А. Ф. 217, обгортка, корінець.
Серов 219, 222, 239.
Сигізмунд III, кор. 246, 251.
Сидоренко М. Д., проф. 207
Синдиковська 109, 119.
Синицький 157.
Сібільов М. 242.
Сітько Іван 79.
Скалига 224.
Скальковський А. А. 195.
Скаржинська П; К. М. 7.
Скородум, генер. 139.
Скрипник Л. Г. 164.
Скорняківський 49.
Скоропадська, гетьм. 76, 86, 87.
Сластіон 256.
Сластіонов 256.
Сльозкін П. Р., проф. 224.
Смирнов В. В. 200.
Смоличев П. І. 249, 251.
Собкевич 258.
Собанські, гр. 103, 107, 108; С. Антонина 108, 109; С. Фелікс 107, 119.
Советов 156.
Соколов П, 218, 263; А. 109.
Солнцев 98.
Соломко 263.
Сольський 258.
Соловйов 34; К. Л. 199.
Соломон 64, 65, 69.
Сомов 219, 222, 239.
Сомко 54.
Сомкова Ірина 68.
Спада А. Ф. 197.
Спаська Євг. 71.
Спицин А., проф. 46.
Средін 239.
Срезневський І. І. 156.
Сталінський М. П. 50.
Станевич 258.
Станіслав-Август, король 139.
Старов 258.
Сташевський Е. Д., проф. 224, 233.
Стемпковський 196.
Степанов 263.
Стефанович В. А. 266.
Століца 263.
Столбін Н. Л. 238.
Стороженки 102.
Строганови 109, 119; А. Г. 197.
Строганова, гр. 109, 119.
Строфуни 78, 84; Архип Іванович 79; Василь Архипович 79; Данил і Федір Васильовичі 79.
Стурдза А. С. 197.
Судієнко 74, 256.
Судковський 221.
Сукало 80.
Сумцов М. Ф., акад. II, 156, 158, 265.
Суріков 221.

Таранушенко С. А., проф. 25, 157, 158, 179, 189, 190.
Tarinallo P. 268.
Тарновський II, 99; Ян 253.
Там 268.
Тверський В. М. 39.
Thieme-Becker 100, 101, 112.
Теодосій 64, 68, 69, 70.
Терехов 240.
Терещенки 215. Терещенко 4; А. 219; А. А. 104; Н. А. 217, 218; Ф. А. 216, 217, 220.
Тетрик Старший 38.
Тімм В. 98, 99.
Толстая 220.
Thomire Pierre Philippe 121, 123 — 125, 220.
Торвальдсен 240.
Третер 23.
Traian Hadrianus AVC imp. Caesar 33.
Traumann Ricardo 124.
Траутфеттер 115.
Траян 30, 33, 37.
Траян-Децій 29.
Третяков К., проф. 207.
Troo J. 268.
Тропінін 220.
Троцька Н. І. 191, 216.
Трубецька, кн. 109, 113.
Трубецький 259; П. 219, 222, 240.
Тимошевський 102.
Тищенко 79, 80.

Уваров 249.
Українка Леся 257, 258.
Успенський Порфірій 164.

Фабр А. Я. 197.
Фальк 219, 222.
Фармаковський Б. В., проф. 204, 205, 207.
Фармаковська Т. І. 207.
Фаустіна Молодша, імп. 29.
Фаустіна Старша, імп. 30.
Федір 56, 64, 65, 69.
Федір-Коверник, невольник, 132, 137.
Федорович 263.
Федоровський О. С., проф. 25, 179, 184, 190, 191.
Федотов 220, 221.
Федуск 236.
Feli (citatis) imp. Reparatio 39.
Фігура П. П. 79; І. П. 79.
Філіпп Старший 29; Ф.-отець 30, 37.
Філіпов А. 87.
Філософов 99, 113, 120.
Флавицький 220.
Флорова-Багріїва Е. М., 111.
Vogel C. L. 256.
Фонтен 124.
Фокін 263.
Фохта 98.
Франко Давид 246.
Фріде М. А. 78, 85, 94.
Freiherr von Schlachta F. 101.
Фреймен (фон-), Отто 98.
Фрунзе 216.
Фуртвенглер 198.

Ханенко 4, 171; В. П. 139; Б. П. 46, В. Н. 46, 215; М. Л. 74, 75; Б. І. 215.
Ханд 233.
Харітонов 263, 264.
Харко Л. П. 207.
Харламов 221.
Хвойко В. В. 30, 31, 246.
Хвиля Андрій 238.
Хіжняков 76, 86.
Хмельницький Богдан, гетьм. 269.
Ходовецький 107.
Хойнацький 109.
Хмельницька Д. Роз. 246.
Христос 65, 67, 220.
Хрущова Н. 240.
Худяков 220.

Цеплинський 105, 107.
Цеплинська 105, 119.
Ціпки 79.
Цомакіон Г. Б. 195, 206.
Цодек 101, 118.
Циммерман 98.

Цандер, проф. 233.
Целле 258.
Ціоглинський 239.

Червинський 260.
Червяк К. Г. 261.
Чернецов Г. 220.
Черниш 257.
Черняхов 46.
Чепіга Я. 179, 182, 183.
Чівільов 219.
Чубова А. П. 207.
Чириков Г. О. 166.

Шабельская 56.
Шафіров В. В. 107, 217.
Шафонський 76.
Шварц Е. 98.
Швейковський 139.
Шевченко Т. 9, 240, 241, 247.
Шелудька 105, 118.
Шенеберг 99.
Шереметьева П. І. 156.
Шереметьев Ф. П. 138.
Шеродький, проф. 73, 77, 87, 88, 94, 98.
Шерцль 35, 38.
Шіле А. 98.
Шлах (фон-), Франц 99, 118.
Шлейфер П. 98.
Шліман 248.
Шміт Ф. І., акад. 22.
Шодуар (де-), С. І., бар. 113; Максиміл., бар. 113, 120; С. Е. 113.
Шор 268.
Шперк В. 98.
Шраг І. Л. 251.
Штерн П.
Штерн (фон-) Е. Р., проф. 198, 200, 202.
Штернберг В. 98, 99.
Штейн В. Ф. 207.
Штейнгель 6, 7.
Штром І. 98.
Шуберт 99, 101, 120.
Шугаївський В. А. 103, 251.
Шульце-Беньківський 22.
Шульц П. М. 207.
Шишкин 221, 233, 263.
Шидловський, ген.-майор Слобожанський 138.

Щербаківський Д. М., проф. V—VII, 127, 129, 158, 161, 162, 166.
Щербаненко 31.
Щербатови 109; Мар. Гр., кн. 108, 109, 119, 250.

Щедрин С. 220.
Щепотьева М. 238.

Юнович А. С. 207.

Юон 222.
Юсупов, кн. 141.
Юргевич В. П. 198; В. Н. 195.
Юренсбург (фон-) Клодт 98.
Юрій 76.
Юрко-Коверник, невольник 132, 137.

Явір Ю. Я. 90.
Яворницький Д. І., проф. II, 262.
Яворський Ст. 19.
Ян-Симон 109.
Янза Леопольд 101, 118.
Яким 60, 63, 64, 66, 68.
Якимович 267.
Ярошинські 107, 119.
Ясинецький К. І. 267.
Ясинський Варлаам 53, 64, 70; І. 54.
Яшвиль 4.
Ящуржинський Х. П. 267.

ПОКАЖЧИК МІСЦЕВОСТЕЙ ТА УСТАНОВ.

Австрія 101, 209; австр. худ. т-во 119.
Азербайджан 208.
Азія 221.
Азовське море 245.
Акерман 198, 201.
Academie de sciences de Danemarc 209.
Академія І. М. К. 242.
Академія Наук 180, 188, 203.
Академія Мистецтв 262.
Америка 175.
Амстердам 88.
Анапський музей А. М. С. Р. Р. 192.
Анапська форт. 201.
Анатомічний музей 182.
Англія 38, 209.
Антіохія Пизидійська 29.
Артемівський університет 182.
Атени; Ακαδημία Αθηνῶν; інститут Archäologisches Deutsches 209.
Археологічний комітет 11.
Асканія Нова 185.
Афон 66.

Баба, с. 252.
Баку 208; б. арх. комітет 208.
Балтика 202.
Баранівка 237, 240.
Басарабія 196, 200, 236.
Батурин 140, 254; б. буд. Розумовських 86; б. район 252; Батуринщина 254.
Байбузівка 139.
Бахметєвський завод 219, 223.
Београй 235.
Безрадичі старі 50.
Бердичів 208; Бердичівщина 247; б. Е. В. М. 248; б. Кармелітська друкарня 248; б. Карм. кляштор, держ. заповідник 247, 248; б. Музей ім. Дзержинського 192, 208, 247, 248; Музейна Рада при б. Музеї 248; Музейний коміт. при б. Музеї 248; б. округа 226; б. Окрнаросвіта 247; б. окр. Екскурс-бюро 248; б. сельбуд 248.
Березань 198, 200, 201, 202, 211.
Берлін VI, 209; б. Archäologisches institut d. deutsch Reicher 209; б. завод 222.
Бершадський Музей 250.
Візантія див. Візантія.
Біла Круча 252.
Біла Церква 208, 217; Білоцерківщина 246; б.-ц. іст.-арх. Музей 245—247; б.-ц. іст.-арх. Музей, відд. культів 246; відд. військовий 246; бібліотека 247; відд. доістор. арх. та геол. 246; відд. іст. револ. 247; відд. іст.-арх. 246; відд. Мистецтв 246; б.-ц. краєзнавчий Музей, 208; б.-ц. окр. 226, 246; б.-ц. окр.-арх. управа 247; б.-ц. Окр. виконком 246; б. кол. Ксьондзівський замок 246.
Білгород 201.
Білополівка 78, 90.
Білорущина 208; Б. С. Р. Р. 207.
Богданівський двір 91.
Богуслав 246.
Болгарія 200.
Борзна 254; Борз. пов. 76, 81, 91.
Борисівка, с. 147.
Боришпіль, 120.
Бразилянський маност. 268.
Брацлавський пов. 111.
Броди 139.
Брянський п. 249.
Буда-Товстолісова 253.
Буд. Гоголя 7.
Буд. кол. Милорадовича 250.
Буд. кол. Ф. А. Терещенка 216.
Буковина 236.
Букрин 48.
Буряківка 267.
Буромці великі 111.

Варшава 100, 102, 111, 118.

Василів 50.
Васильків 50.
Василівка 108.
Вашингтон; Smithsonian Institution 209.
Великий Куяльник 204, 205, 211.
Веджвуд 222.
Венеція VI.
Верона VI.
Верем'я 48.
Видубецький манастир 39, 54, 62, 67, 68.
Вижниця 93.
Витачів 50, 130.
Вишневець 73; в. замок 73, 90.
Вишеньківський палац гр. Рум'янцова-Задунайського 254.
Вища Рада Нар. Госп. Р. С. Ф. Р. Р. 234.
Відень VI, 73, 99, 101, 112, 119, 209; в. завод 222; в. Numismatisches-gesellschaft 209; в. Музей 36, 101, 112, 118, 120; Institut Archàoloqisches Wien 209; виставка в. академії мистецтв 118.
Візантія 206, 131; в. культура 201.
Вільна 33.
Вінниця 107, 208; в. Музей істор.-побут. 108, 119, 192, 107, 108, 249, 250; відд. іст.-арх. 250; в. окр. 226; в. філія всеукр. народньої бібліотеки 208; в. наросвіта 107.
Вкраїна Русь 201.
Владикавказ 209; в. гірський педінститут 209.
Вовчанське городище 242; в. окр. культ.-іст. музей 241, 242.
Воздвиженський х. 251.
Волинь VI, 7, 113, 139, 141, 202, 236, 238, 259, 261; в. західня 132; в. окр. 259; в. епарх. древлехранилище 236; вол. держ. музей 260; в. наук.-досл. музей у Житомирі 113, 120, 194, 208, 258 (відд. археол. 259; відд. етногр. 258; відд. істор. 258; п/в. війни й революції 259; відд. природн. 258; п/в. ботаніки 258; п/в. геології 258; п/в. зоології 258; відд. мистецтва 259; відд. промисловости 258; відд. сіль-госп. 258); в. губкопмис 258.
Володарка 246.
Володимірська соборна церква 137.
Волокітінь 77.
Воронъки 78.
Всеспілкова асоціяція сходознавства 204.
Всесоюзна Академія Наук 204, 208.
Всеросійський Відділ Музеїв 216.
Всеукр. асоціяція сходознавства 203, 204.
Всеукр. археолог. комітет при УАН 11, 12, 162, 203, 204, 208, 242, 248, 249, 259, 260.
Всеукр. держ. експериментальні майстерні 168.
Всеукр. держ. культурно-істор. заповідник IV.
Всеукр. істор.-побут. музей, відд. нар. мистецт. V.
Всеукр. іст.-побут. музей, відд. іст.-побутовий V.
Всеукр. конференція викладачів суспільства, секція сощвих'у 205.
Всеукр. комітет охорони пам'ятників старовини 103, 186, 216.
Всеукр. Центр. Виконком 213—216, 245.
Вуфк'у 204.
Вуз'и VII, 17, 180, 205, 259.
Вчорайше V.
Вюрцбург 209; в. Wagner stiftung — Hunstgeschichteicher Museum 209.

Гадяцький г. музей ім. Драгоманова М. П. 257; відд. етногр. 258; відд. істор. 258; відд. керамічн. 258; відд. нумізмат. 258. відд. худож. 258; відд. шкільний 258; г. відд. наросвіти 257.
Гайворон 104.
Гайсин 107; г. Музей 107, 250; г. Наросвіта 107; г. повіт 103, 105, 106, 111.
Галє 98, 198, 209; Universität 209.
Галерея картинна 103.
Галичина VI, 83, 93, 99.
Гданськ 137.
Гдовські могили 47.
Гельсінгфорс 209; г. Museo-Snomen 209.
Германия 207.
Глибочиця 30.
Глинськ 83.
Глухів 74—78, 84, 86, 89, 90, 91, 94; гл. музей 193; гл. пов. 77, 80; 91; гл. округа 226.
Голяндія 196, 209.
Головнаука 16, 179, 184, 185, 187, 188.
Головполітосвіта 16, 179, 242; гол. музей 191.
Городниця 240, 260.
Городна 76; г. пов. 76.
Городок 6, 7; г. біля Буди Товстолісової 253; г. у Хавдіївці 253.
Горск 76.
Городище 74; г. «Китайгород» 246; г. Косенівка 268.
Горохів 139.
Гос. Управ. імпер. заводами 87.
Грабів, с. 76, 77.

Греція 37, 201, 209; греки 245; гр. колонізація 206.
Гриньки 140.
Грузіно Аракчеєвське 89, 140; г. собор Андрія Первозваного 157.
Губ. коміт. охорони пам'ят. стар. 103, 186, 215.
Губкопмис 103, 236.
Гумань V, VI; г. пов. 103, 111; гуманщина VI, 237, 266; г. хлоп'яча гімн 266; г. музей соц.-іст. 266 — 269; г. музей, відд. археол. 267; відд. карт. галереї 267; відд. соц.-іст. 267, 268; відд. старої Гумані 267; відд. укр. церк. старовини 268; г. бразильянська школа, нумізмат. кабінет 266; г. окрвиконком 269; г. досвідна станція 228; г. окр. 226; г. І-ша трудшкола 266, 267; г. кол. с.-г. школа 266; г. І-ша сіль-госп. виставка 266; г. окр. арх. управління 266, г. окрнаросвіта 268; г. І-ша громадська гімназія ім. Грінченка 260; г. Музей 192 (відд. стародруків 268); г. музейна бібліотека 268; г. вул. Жовтневої революції 267.
Гуцульщина 236.

Данія 209.
Дзвіняче 114, 120.
Держ. Музеї 215.
Держ. Музейний фонд 187.
Держплан 16.
Держ. науч. методком 16, 179, 191.
Держ. Академія істор. маткультури 208.
Дерптський університет 114.
Дівич-Гора 50.
Дмитрівка, с. 80.
Дмитрушки, с. 267.
Дніпрельстан 211.
Дніпро 3, 39, 50, 97.
Дніпропетровський 22; Дніпропетровщина 262; д. ІНО, природничий музей 15; д. просп. К. Маркса 263; д. буд. кол. Скетинг-Рингу 263; кол. потьомкинський парк 262; д. музей 192, 194; д. музей іст.-арх. ім. Поля 262, 263; д. музей художній 262—264; кол. Міська управа 263; д. губполітосвіта 263.
Довжицький район 251.
Донвугіль 227.
Дрезден VI, 111.
Дубно 236.
Дунай 211.

Европа 36, 83, 116, 196.
Егеїда 211.
Еленковець 139.
Екскурс. бюро Політосвіти 224.
Емільчино 260.
Ески-Кримська мечеть 198.
Ерковці 135.
Ермітаж 191, 195, 208.

Єгипет 172, 206, 207, 221.

Жидичинський манастир 132.
Житомир 113, 208, 258; ж. окр. 226, 230; ж. пов. 113; ж. музей дослідчий 258, 259; ж. духовна семінарія 259.
Жидовчик 109.

Завадівка 106.
Завод Єськовський 90, 94.
Завод La Cuortille 251.
Завод Мейсенський 222.
Завод Міклашевського 256.
Запоріжжя 202, 208, 211; з. краєзнавч. музей 208.
Застугня 50.
Захід IV, 98, 218.
Звенигород 130.
Земська Управа 5, 7, 8.
Земство губерніяльне 3, 4.
Зінов'євськ 207, 208; з. кол. земська реальна школа 265; з. окнаросвіта 265; з. краєзнавчий муз. 208; з. прир.-іст. музей 265.
Зіньків 76, 83; з. пов. 76.
Златоп. район 249.
Золотоноський пов. 104, 111, 132, 136, 141, 249; з. Музей 104, 249; з. зоолог. М. 182.
Зрайки 109.

Івінці 113.
Ізмаїльська фортеця 201.
Ізюм 242; із. Музей 193, 242; із. муз., відд. іст.-арх. 242; відд. іст.-рев. 242; відд. побутовий 242; відд. промисловий 242; відд. природн. 242; відд. с.-г. 242; відд. худ. 242; із. першомайські копальні 242.
Ільминове бол. 252.
Імпер. археол. ком. 30.
Імпер. фарф. завод 87, 222, 240, 256.
Інститут Білоруської культури 207, 208.
Інст. мистецтв і маткультури 191, 194.
Інст. наросвіти 15, 185.
Інст. арх. технології при ДАУМК 208.
Інст. Яфетидологічний при ВАН 208.
Істпарт 210.

Іст.-культ. держ. заповідник 212, 213, 214, 215.
І. Ц. Б. краєзнавства 208.
Італія 112, 209.
Ічня 76, 78, 79, 80, 81, 82, 85, 91, 93.

Кабінет Антроп. і Етнології ім. Вовка VII.
Кавказ V.
Кагарлицький район 230.
Казань 208; к. т-во іст., археол. й етногр. 208; к. наук. т-во татарознавства 208.
Калуга 74, 75, 88.
Кама 46, 47, 48, 49.
Каменець-Подільський 208; к.-п. ІНО 208; к.-п. окр. 226, 238; к.-п. іст.-арх. музей 192, 208.
Канів 50; к. окр. 238.
Карпатські гори 41.
Карюківський район 252, 253.
Катеринослав 22, 208; Катеринославщина 236, 237; к. земство 262; к. музей 208; к. нар. музей ім. Поля 208, 262.
«Качанівка» 99.
Келеберда 141.
Кембридж 209; к. Fitzwilliam College 209.
Керч 18, 206, 208; к. музей 196, 206; к. археол. музей 208.
Київ IV—VII; 3—5; 10, 11, 22, 27, 29—33; 40, 41, 46, 50, 54, 66, 73, 75—77, 80, 86, 90, 93, 97—103, 107, 109—116, 118, 120, 129, 130, 131, 135, 141, 158, 162, 165, 171, 175, 207, 211, 215, 226, 233, 235, 240; к. Академія Наук 257; к. антрополог.-етногр. кабінет ім. Ф. К. Вовка 208; к. майб. антропологічний та етнологічний кабінет 214; к. майб. Археологіч. Музей 214; к.л. Архів, фонди центр. Архівн. Управління 214; к. л. Архів 98, 214; к. л. Архіви культові й військові 214; к. кол. Археол. інститут 186, 191; к. Аскольдова могила 98; к. Бібліотека старо-лаврська 214; к. л. Бібліотека мітр. Флавіяна 214; к. Братський манастир 135; к. л. Будинок Ескурсанта 214; к. І більшовицький комітет 231; к. л. Ближні печері 214; к. л. Велика церква 41, 70; к. Лавра Верхня 215; к. Верхній 31, 34, 39, 40; к. Віно 115; к. Вознесенський манастир 54; к. Володимір. кадетський корпус 98; к. Воздвиженська вул. 30; к. Воздвиженська церква 64; к. Всеукр. музейний городок IV, VII, 129, 165, 192, 194, 212, 213, 214, 215; к. Всеукр. народня бібліотека 208; к. л. Великий собор успіння 214; к. галерея картинна 107, 162, 192, 215—224; к. Губполітосвіта 162; к. губерня 29, 102, 226; к. Г.З.У. 224; к. кол. І гімназія 98; к. кол. III гімназія V, 31; к. Губвиконком 216, 224; к. Губполітосвіта 217; к. л. Дальні печері 68, 214; к. л. дзвінниця 215; к. Десятинна церква 31, 86; к. досвідна станція 225; к. І Держ. Друкарня 33; к. л. Друкарня УАН—ДВУ 214; «Київ-Друк»—Трест 227; к. л. економічні ворота 214; к. л. Екскурс.-база київської політосвіти 214; к. Житло-відділ 216; к. Жидівські (Львівські) ворота 33, 40; к. В.-Житомирська вул. 103; к. Золоті ворота 38, 41, 98; к. Золотоворотський сквер 102; к. Інно, археолог. кабінет-музей 15, 46, 208; к. кол. «Институт Благородных Девиц» 98; к. Казначейство 33; к. Краєва інспектура по охороні пам'ят. культури 104; к. Караваївська вул. 39, 219; к. Катедра мистецтвознавства VII; к. Кирилівська церква 131, 156; к. «Кириловское Богоугод. заведение» 29; к. «Кпселівка» 31; Київські музеї 208; к. Лавра 54, 59, 64, 98, 164, 165, 212—215, 257; к. Лавр. ризниця 135; к. Левашівська вул. 103; к. Лібкнехта вул. 103; к. Микільська вул. 41, Міськрада 215; к. Міський музей 266; к. л. Мазепини стіни 214; к. л. Музей-Храми 214; к. л. Музей Укрнауки 189; к. л. Музей Культів і побуту 18, 39, 51, 53, 66, 159, 162, 163, 165, 166, 179, 208, 214; к. Музей Всеукраїнський V, VI, 73, 86, 88, 103, 107, 130, 162, 163, 165, 192, 208, 215, 271, 218, 219; к. Музей старого Мистецтва ВУАН 3, 8, 18, 162, 163, 164, 169, 172, 175, 192, 199; к. Музей III держ. 217; к. Музей діячів укрнауки та мистецтва 214; к. кол. Музей Духовної Академії 30, 54, 66, 67; к. Лавр. музей культів та побуту: відд. історії Лаври 214; відд. металу й каменя 214; відд. нумізматичний 214; відд. порівняльної історії релігій 214; відд. письма й друку 214; відд. станкового малярства 214; відд. шиття й тканини 214; к. кол. Міський Музей VI, 19, 215; Музей київського наукового т-ва 8; к. Музей староукр. будівельної техніки 214; к. Музеї сільського господарства 84, 224—233, 234 (відд. бджільництва 233; відд. ветеринарії 227; відд. грунтознавства й кліматології 227; відд. досвідної справи 227, 228; відд. інтенсивної культури

227; відд. кустарний (музей кустарної промисловости) 233—235; п/в лукознавства 227; відд. меліорації 227; відд. метеорології 227; відд. організ. господарства 227; відд. скотарства 227, 228; п/в великої рогатої худоби 228; п/в ветеринарії 228; п/в вівчарства 228; п/в конярства 228; відд. лісової справи 227; п/в молочарського господарства 228; п/в птахівництва 229; від. рильництва 227; п/в рибництва 229; п/в свинарства 228; п/в сироварства 228; відд. шкідників 229; відд. шовківництва 232); к. сільсько.-гос. музей, виставка шовководів 232; к. сіль.-госпол. музей, курси: земельні 229; пасішницькі 229; цукротрестівські 229; агрономічні 229; шовководів 229; к. сіль-госп. Музей, Рада музею та Виставки 225; к. Музейний фонд 103; к. Музей Української старовини (збірка Потоцького) 214; к. Музей, відд. Укр. мистецтва 4; к. Музей, «Первая южнорусская кустарная выставка» 4; к. Університетський Музей II; к. II-ий Рад.-Музей, міський історичний 250; к. Музей України. Театральний УАН 214; к. Музей ім. Шевченка 30, 50, 78, 89, 98, 100, 103, 114, 118, 119, 120, 129, 142, 163, 164, 189, 192; відд. етнограф. 6, 7; відд. історії 6, 7; відд. церковний 7 ;відд. худож. 118–120; відд. археол. 50; к. Нижня Лавра 215; к. Наукова Рада Реставрац. майстерні VII; к. Некрасівська вул. 34, 38, 41; к. Обсерваторна горка 33; к. Обсерваторний пров. 33; к. Олександрівська вул. 29, 41; к. округа 120, 226, 233; к. окр. Архів 54; к. Окрвиконком 213; к. окружний Військ. Ревтрибунал 216; к. «передвижницька виставка» 115; к. Павлівська вул. 33; к. Печерський 29, 41; к. кол. Підвальна вул. 33; к. Поділ 30, 31, 33, 39, 40, 41; к. Рада Інстит. Шляхетних панянок 113; к. вул. Раковського 33; к. вул. Революції 233; к. л. Реставраційна виставка (відд. реставр. керам., 167; відд. реставр. пам'яток металу 167; відд. реставр. пам'яток письма й друку 167; відд. реставр. станкового малярства 167; відд. реставр. шиття й тканини 167); к. Реставр. комісія при музеях 162—166; к. Реставраційна майстерня при Лаврському Музеї 162—164, 166, 168 (відд. кераміки та муляжна майстерня 214; від. станков. малярства 214; відд. шиття й тканини 214); к. Софійський собор 98, 138, 141, 165; к. Спас на Берестові 86, 214; к. Сіртенська вул. 102; к Старе місто 39; к. Сінний базар 31—33, 39, 40; к. сінні лазні 33, 34; к. Терещенківська вул. 115; к. Троецька церква в Лаврі 214; к. Університет, кабінет мистецтв 218, 219; к. Університет 29, 30, 32, 110, 114; к. Флорівська гора 31; к. Флорівський манастир 54, 70; к. Хрещатик 115; к. вул. Чудновського 216.
Китаїв 50.
Клинці 76, 77.
Клотковський іст. музей 209.
Коврози, с. 132.
Козелець 87; к. пов. 78.
Колегія НКО 19, 20.
Комісія Укрнауки 20.
Коміс. Держнауч. методкому 16.
Комуніст. Академія при Ц. В. К. 208.
Копмиси 191.
Конотіп 253, 254; конотіпщина 254; к. повіт 79, 91; к. жін. гімн. 253; к. Е. В. М. 255; к. Собез 254; к. фортеця 254,255; к. буд. спілки Робос 254; к. окр. 226, 251; к. земство 254; к. музей 73, 86, 192, 253—255; к. окріно 255; к. управа 253; к. кол. гоголівська школа 255.
Копенгаген 209.
Корець 141, 237, 241.
Короп 78, 86, 91; к. район 252.
Коростень, 260, 261; коростенщина 260, 261; к. адмін. відділ 261; к. музейна рада 261; к. Музей 192, 260, 261; к. О.В.К. 260, 261; к. окр. 226, 238, 259; к. повіт. наросвіта 260.
Корсунський музей 249.
Косів 93.
Косенівка 267.
Кострома 209; к. Краєзнавче т-во 209.
Кохани 46.
Кочержинці 267.
Краків VI, 93, 100.
Красноборськ 86.
Краснодар 209.
Красносілка 105, 106, 107; к. ключ 103.
Крива Руда 140.
Криворіжжя 262.
Крим 102, 200, 201, 245.
Кролевець 75, 78, 85, 91.
Куземін 76.
Кустарне т-во 8.
Курилівка 80.
Курська губ. 77.
Кусково 89.

Лабунь 139.
Лазорки 6.
Ласточкина вул. 211.
Лебединський музей 193.
Левенець 85.
Лейден 209.
Ленінград 73, 78, 120, 129, 158, 166, 187, 207, 208, 218, 219, 261; л. філія центр. Реставрац. майстерень 166; л. музейний фонд 218, 220; л. Русский музей 73, 79; муз. Дитячого села 208; муз. Русский истор. 208, 221; л. Держ. Академія історії маткультури 207, 208; Ленінгр. Університет 208,1 86; Л. Інст. історії мистецтв 186.
«Лѣтскія ворота» 41.
Ленінське шефтовариство 230.
Либедь 39.
Ливадія 102.
Липовецький пов. 147.
Лівобережжя 133, 139, 141.
Лісостеп 227, 228.
Ліцей кол. кн. Безбородько 79, 89.
Лондон 98, 209; л. Museum Association 209; л. Museum Britich 209.
Лохвицький пов' 141.
Лубни 7; л. музей 193, 256 (відд. етногр. 257; відд. іст.-арх. 257; відд. мистецький 257; відд. природничий 257).
Лубенщина 141.
Лувр II.
Луганський держ. музей 192.
Лузанівка 102, 114, 120.
Львів VI, 20, 21, 99, 131, 137, 139, 158; л. музей ім. Дівушицьких 93; л. національний музей 20; л. братство 135, 137; л. наукове т-во ім. Шевченка VI.
Любеч 251.
Лядинські могили 46, 47, 48, 49.
Лялічі 89.
Ляйпціг 100, 209; л. Buchhandlung G. Foch, 209; л. Universitäts bibliotek 209.

Македонія 66.
Малютинка 141.
Маріуполь 208, 245.
Маріупольщина 245; м. установи Соцвих'у 245; м. Сельбуди 245; м. музей краєзн. 192, 208, 245.
Махортрест 227.
Медвин 246.
Межигір'я 235, 237; м. фабрика 98, 246; м. маност. 133, 136.
Мелек-Ісламський курган 198.
Мелітополь 208; м. Музей краєзн. 208.
Менський район 252.
Металотрест 227.
Миколаїв 104, 105, 208, 192; карт. галерея ім. Верещагіна 104, 118; м. музей «Акваріум» 192; м. держ. музей 179, 192, 204, 208.
Миргород 256; м. повіт. В. Н. О. 256; м. музей наук. і худ.-пром. 257.
Миронівська досвід. станція 228.
Миколо-Слуцький манаст. 54, 62, 69.
Могилівська окр. 226; м. заводи 80.
Москва 29, 46, 47, 49, 50, 74, 76, 85, 88, 89, 100, 140, 141, 166, 187, 204, 207, 208, 218, 219, 220, 240, 260; м. головнаука 185; м. центр. Держ. Реставр. Майстерні 166; м. музей етногр. й антропол. 208; м. інст. Мистецтв та Археол. 186; м. істор. музей 191, 208; м. музей образотворчих мистецтв 208; моск. музейний фонд 217, 218, 220; м. І держ. університет 208, 235; м. Третяковська галерея 98, 221.
Михайлівка 265.
Мюнхен VI.
Муром 46, 47, 49.
Музей (кол.) Изящных Исскуств 202.
Музей—І, ІІ, ІІІ; Музеї України 161, 162, 168, 180, 181, 183; м. Укрнауки 16; музейні установи України 212; музей іст.-філол. т-ва 265; музейний фонд У. С. Р. Р. 25, 161, 216, 217; музейно-экскурсійно-виставочна секція Губполітосвіти 216, 217.
Народичі 259.
Натальївський музей 192.
Наддністрянщина 206, 211.
Наркомати 181, 213; ох. здоров'я 213, соц. забезпеч. 213; внутр. справ 213; фінансів 213; юстиції 213.
Наркомосвіта 180, 181, 184, 185. 204, 213, 214.
Нафтосиндикат 227.
Неаполь 112.
Немирів 108, 109, 119, 250; н. палац Щербатової 250.
Ніжен 32, 75, 76, 78, 79, 81, 85, 86, 88, 91, 251; н. округа 226; ніж. пов. 80, 91; ніж. музей 73, 86, 193; н. ІНО 79, 89.
Німеччина 209; н. т-во художників 112.
Н. К. З. С. 230.
Н. К. О. 15, 16, 20.
Новгород 75, 157.
Новгород - Сіверський 75—76, 86; н.-с. намісництво 76, 77; н.-с. округа 251; н.-с. повіт 77, 85; н.-с. музей 73, 255, 256.
Новгородок 75.

Нова Сербія 206.
Новоград-Волинський район 259.
Новозибківський пов. 77; **н. досв. станц.** 228.
Новоселівка 141.
Новоржев 113.
Новоросія 196, 206; **н. Університет** 200.
Носівська досв. станція 228.
Нюренберг VI.
Ню-Йорк 209; **н.-йорк. Metropolitan-Museum of ort** 209.

Оболонь 29, 41.
Обухів 50.
Об-во Древностей и Исскуств 4.
О-во Истории и Древностей 111.
Овруцький музей 260.
Одеса II, 102, 111, 195—197, 201, 204, 207, 208, 210, 211, 260; **од. Біржевий майдан** 197; **од. Губвиконком** 198; **од. кол. Міська Дума** 197; **од. Держ. Технікум Кінематографії** 204, 207; **од. Іно** 195, 203, 205, 207; **хем. лабораторія** 208; **палеонтологічний кабінет-музей** 15, **мінералог. кабінет** 205, **фак. Соцвих'у** 205, **кабінет порівн. анатомії** 208, **геологіч. кабінет** 208; **од. інститут образотворчих мистецтв**; **од. комісія краєзн. при У. А. Н., секція археол.** 205, 206; **од. комісія краєзн. при У. А. Н.** 204, 205; **од. комісія краєзн., секція діялектологічна** 205; **од. краєва Інспектура** 199; **од. краєва комісія** 204, 205; **од. міська управа** 200; **од. музеї** 205, 208; **од. музей Військово-істор. ім. М. В. Фрунзе** 208; **од. музей єврейський ім. Менделе** 192; **од. істор.-арх. музей** 179, 192, 194, 195—211; **петренська збірка** 205; **відд. геллено-скитський** 206; **відд. єгипетський** 206, **відд. наддністрянський** 206, **відд. новішої доби** 206; **відд. передісторичний** 206, **відд. середньовічний** 206, **відд. степовий** 206, **відд. Чорноморський** 206; **Акерманько-Теодосійська зала** 202, **Наукова Рада Музею** 200, 205; **кол. музей одеськ. т-ва Історії та Старовини** 195, 197; **кол. од. музей міський старовини** 195, 196, 197; **музей старої Одеси** 208; **музей художн.** 192; **од. наукове кіно-радіо** 208; **од. статист. комітет** 195; **од. общество истории и древностей** 195, 197, 199, 200; **од. Окрвиконком** 204; **од. Центрально-наукова бібл.** 208; **од. музей, фототека при музеї** 210; **од. кол. Рішельєвський ліцей** 197; **од. кол. стара біржа** 198; **Всеукр. асоціяція сходознавства, од. філія** 208; **од. Канатна вул.** 196; **од. міська бібліотека** 198; **од. галерея художня** 162; **од. Губполітосвіта** 199; **од. гор. общ. управл.** 111; **од. Комунвідділ** 210; **од. місцком Робос** 205; **од. Наросвіта** 205; **од. Окрфінвідділ** 210.
Ока 46—49.
Окркомгосп 227.
Окрмілрозшук 210.
Окрметодком 205.
Оксфорд 209; **ок. Museum Ashmolean** 209.
Олексіївка 265.
Олишевський район 251.
Ольвія 199—203, 205, 209, 210, 241; **ольв. експед. Укрнауки** 207.
Ольгопільський пов. 107, 111.
Ольшаниця 246.
Орловець 102; **орлов. п.** 249.
Орл. цукроварня 102.
«Осапатова долина» 259.
Осіч 254.
Остер 141; **остерський пов.** 54, 66; **ост. музей** 73, 86, 193.

Палац гр. Розумовського 86, 254.
Палестина 221.
Париж 111, 171, 172, 209; **п. кабінет медалів** 36; **Musée du Lauvr** 209; **Librairie champion** 209.
Пантикапея 201, 210.
Папіртрест 227.
Партшкола 182.
Персія 134, 175.
Петербург 4, 74, 88, 99, 110, 111, 113, 171, 198, 219, 240.
Петрени 198, 201.
Переяславщина 133, 135.
Пирогів 50,
Пирятинський пов. 136.
П.-А. Штати 209.
Південно-Славія 209.
Підгірці 43, 45, 50.
Пісчане 136.
Побережжя Чорного моря 195, 196, 200, 201, 202, 204, 205, 206.
Погар 74.
Погоріле 103.
Погребище 104.
Поділля VI, 99, 103, 105, 108, 111, 119, 139, 235, 236, 237, 238, 259.
Покорщина 87.
Полісся 227, 228; **п. досв. станція**, 228.
Політосвіта 180, 185, 186, 189, 190, 195.
Полошки 80.

Полтава 5—8; 22, 123, 125, 157, 208; Полтавщина VI, 6, 46, 104, 111, 140, 141, 158, 236; п. губ. земство 5, 7, 83, 158; п. зем. кустарн. склад 9; п. музеї 208; п. музей 5, 7—9, 11, 70, 121, 124, 179, 192, 208, 258; п. картинна галерея муз. 121, 123; п. музей мист. 123, 192; п. істор. музей ім. Тарновського 86, 208, 250; п. краєвий музей V; п. кол. Міська Дума 123.
Польща 73, 106, 235, 249.
Пономарьовська бібліотека 254.
Порцеляна-фаянс-скло-трест 227.
Поскочино 240.
Поташня 105.
Правобережжя 105, 114, 117, 139. 141, 233.
Прага VI, 209; п. українн. університет 209.
Президія О. В. К. 247.
Преображенська цер. с. Ячникова 133.
Придніпров'я 46, 48.
Приладожжя 46—48.
Прилуки 120; Прилуцщина 112; п. пов. 114.
Притясьминна окр. 249.
Промислово-показна постійна виставка В. Р. Н. Г. ім. Петровського 224, 225—234.
Проскурівська окр. 226.
Прохорівка 141.
П'ятигори 103, 104.
Пруси 81.
Профос 185.
Профшколи 180. 224.
Псков 113.
Путівльський музей 193.
Публічна бібліотека Арх'у 195.
Пуховка 54, 59, 66.
П'ятигори 103, 104.

Раднарком 190, 213.
Р. В. Р. 216.
Раєцько-волинськ. комплекс трипільської культури 248.
Райгород 246.
Райки 248.
Р. Н. К. У. С. Р. Р. 16.
Редакція Sunhlementum epigraphicum graecum (Лейден) 209.
Республіки С. Р. С. Р. 203.
Ржевуських музей родинний 104.
Ржавка 110.
Рим 36, 37, 112, 116, 209; p. Academia Reale dei Lincei 209; Institut Archäologischer Deutscher 209.
Рінки 77.
Ромашки 246.
Роменський пов. 141; р. округа 257; ром. музей 193.
Росія I, III, 4, 46, 73, 74, 77, 80, 85, 86, 87, 89, 99, 113, 116, 140, 180, 217, 223, 235; р. Академія художніх наук 187; Р. С. Ф. Р. Р. II, 207, 208, 235, 242, 245. С. Головнаука 189; р. арх. музеї 18.
Ростов-на-Дону 207, 208; р. т-во іст. й старов. 208.
Рубанка 254.
Румунія 200.

Савинки 252.
Савран 139.
Салтівський катакомбний могильник 241,242; с. земство 241.
Самбор 236.
Саратів 207, 209; с. Археол. комісія 209; с. музей 209.
Сварків 74, 146.
Севастополь 18, 208; с. херсонський музей 208.
Северинівка 102.
Севрський завод 222.
Семенівка 77.
Симферополь 208; с. т-во археол., іст. та етногр. 208; с. Музей центр. Тавриди 208.
Скаржинської музей 7, 8.
Сквира 246; с. пов. 104.
Сковородинський музей 20, 90, 265.
Скопілья 209; скопско-науково-Друштво 209.
Скибинці 103, 109, 119, 120.
Славута 246.
Слобідка-Романівка 201, 206.
Слобожанщина 265, 236; Слоб.-укр. музей ім. Сковороди 265, 266.
Сміла 102; с. цукроварня 102; см. музей 249.
Смоленськ 209; с. наук. бібл. 209.
Сніжки 246.
Соболівка 107.
Сокиринці 112, 120.
Сорочинці 256.
Сосниця 252, 253; с. район 252; с. повіт 252; с. музей 192, 252, 253; відд. революції 254; с. Наросвіта 252.
Сохачів 139.
Союз С. Р. С. Р. 203.
Старобільськії 243; с. кра 243; с. кр. музей 243, 244; с. музей учобових наосчних приладь 243.
Стародуб 74, 75, 77.
Стовпяги 46.
Стокгольм 209; K Vitterhets Historie och anticvitets academien 209.

Стрижавка 103, 109.
Стугна 50.
Судак 201; с. фортеця 198.
Сузи 172.
Суми 238, 241; Сумщина 240, 241; с. сполуч. Банк 238; с. Палац Праці 238; с. Народосвіта 238; с. музей худ.-іст. 192, 241; книгозбірня при сум. музеї 241; сум. повітовий Виконком 238, 239.
Суразький пов. 77.
Суук-су 201.
Сухоробовка 140.
Схід IV, 131, 200, 223.

Таврська Арх. комісія 203; т. портретна виставка 99.
Таврический Дворец 99, 110.
Тамбовська губ. 46.
Тайниця 109.
Таращанщина 103; т. пов. 103, 107, 109, 111, 114, 119, 120.
Ташлик 102.
Теодосія 196, 201, 208; т. музей 198, 208.
Технікуми 224.
Тилігульський лиман 201, 202.
Тирас 201, 210.
Т-во Аматорів вивчення Кубанської країни 209.
Т-во Дослідників Волині 258.
Т-во ім. Куїнджі 263.
Т-во культзв'язки з закордоном при Р.. Н. К. У. С. Р. Р. 208.
Треполь 50.
Трипілля 30, 50; т. комісія при В. У. А. К. 204.
Трир 209; т. Museum Provincial 209.
Троя 248.
Троїцька ц. м. Пісчаного, Золотоноськ. пов. 136.
Троїцька ц. с. Ковроз, Золотоноськ. пов. 132.
Трудшколи 224.
Томарівка 140.
Томпиковські могили 46, 47, 48, 49.
Торунь 137.
Торч 50.
Торческ 50.
Тулиголови 75, 78.
Тульчинська окр. 226.
Турція 134, 137.
Тупичівський район 251.
Тюбінген 207, 209; т. Universität 209.
Тюмень 209; т. краєзнавче т-во 209.
Тюхтерівка 259.
Тясмин 249.

УАН 17, 162, 184, 203, 204, 205, 213, 253; уан, відд. іст.-філолог. 208.
Укопимс 186.
Українліс 227.
Українська Академія Мист. VII.
Український Археолог. Інст. VII.
Українська катедра маткультури 261.
Укр. Краєзнавч. комітет 204.
Укрнаука IV, 15, 16, 162, 163, 179, 182, 183, 185, 187, 188, 189, 190, 193, 194, 199, 203, 205; президія Укрн. 20, 21, 25, 26, 191; майб. організ. комітет при Укрн. 194.
Укрсельцукр 227.
Укрспиртотрест 227.
Університет 15.
У. О. Н. О. 254.
У. П. О. 15, 16, 18, 19, 179, 182, 183, 186—190.
Управління 15; упр. науковими установами 19.
Урочище «Бурімка» 252.
Усатів 201, 204, 207, 209, 210, 211.
Устимівка 246.
Ущерп'є 77, 85.

Фабрика Поскочина 219, 223.
Фармоб'єднання 227.
Фінляндія 209.
Франція II, 114, 200, 201, 209.

Хавдіївка 253.
Харчотрест 227.
Ханенкова збірка 171, 172.
Хотів 50.
Храм Соломонів 65.
Харків 20, 22, 35, 37, 38, 129, 135, 136, 141, 157, 158, 163, 194, 208, 236, 238, 261; Харківщина 140, 158, 236; х. театр 265; х. центр. істор. Арх., Чернігівський відд. 86; х. єпарх. Древлехранилище 236; х. Іно, антропол.-географ. кабінет-музей 15; х. Іно, нумізм. кабінет-музей 15; х. музей 73, 192, 208, 265; х. музей Археолог. 18, 179; х. музей Всеукр. соціяльний ім. Артема 19, 20, 162, 192, 242; х. музей укр. етнограф. 208, 265; х. музей «Изящных исскуств» 265; х. університ. музей 19, 208, 236, 265; х. музей укр. мистецтва 163, 164, 179, 192, 236—238: відд. архітект. 237, відд. скульпт. 237, п/в кераміки 235, 237, відд. скульпт., п/в гут 237, п/в малярства 237, відд. скульпт., п/в різб. дерева 237, п/в старих книжок 237, п/в шиття й тканини 237; х. худож. музей 265; х. кол. церковно-істор. музей

236; х. майб. центральний укр. музей 192, 194; х. музейний фонд 265; х. Кодарська вул. 141; пол.-пр. харк. Окрвиконкому 242.
Херсонес 201.
Херсон 204; Херсонщина V, VI; х. музей істор.-археол. 192, 204, 208; х. музей природничий 192.
Хина 175.
Хмельник 141.
Ходаки 261.
Холмщина 236.
Хорол 256, 257; х. музей 256, 257, відд. народньої творч. 256, відд. побут. старов. 256, відд. церк. старовини 256; х. громадська бібл.-читальня 257.

Ц. Б. Краєзнавства 208.
ЦИК С. Р. С. Р. 215.
Цукротрест 227; ц.-т. гуманська філія 227; ц.-т., київська філія 227; ц.-т. подільська філія 227.

Чепелев, с. 252.
Чернігів 76, 78, 86, 89, 208, 251; чернігівщина VI, 73, 74, 76, 77, 78, 80, 82, 84, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 93, 139, 227, 235, 236, 252; ч. округ 226, 251; ч. губ. 32; ч. губ. земство 78; ч. губ. земство, архів 80; ч. окрстатбюро 78; ч. намісництво 74, 76, 77, 83; ч. музеї 73, 250, 251; ч. держ. музей, відд. панського побуту 250; кол. ч. дворянський пансіон 80; ч. міський істор. музей 250; кол. ч. зем. банк 251; ч. музей 73, 79, 86, 91, 163, 192, 250, 251 (відд. археолог. 250; відд. сел. побуту 250); III-й рад. музей 250; ч. музей культів 250; музей ч. арх. комісії 253; кол. істор. музей ученої архів. комісії 25; ч. єп. древлехранилище 256; ч. духовна семінарія 250; ч. губнаросвіта 250; ч. губполітосвіта 255; ч. губ. земство 250; виставка черн. музею «Релігія і наука» 251.
Черняхівка 140.
Черкаси 249; черкащина 102; ч. округа 226; ч. пов. 104, 110, 114; ч. т-во «Просвіта» 249; ч. окр. музей ім. Шевч. 249; ч. повітовий комісс. освіти 249; ч. окр. музей 104, 118; ч. старов. безпоп. ман. 249; ч. лісова школа 249; ч. замок 132.
Чехословакія 209.
Чигиринська окр. 238; ч. музей 249.
Чикаго 209; University of illinois 209.
Човнище 45.
Чорне море 195, 196.
Чорноморська свято-троїцька церква 136.
Чорнитицький район 252.

Шамраївка 246.
Шатрища 77, 85, 89, 90, 91, 94; ш. завод 85.
Швайцарія 202.
Швеція 209.
Шевченкова могила, заповідник 185.
Шереметівська підмосковна 89.
Шестовиці 251.
Шкіртрест 227.
Школи соцвих'у 17, 180.
Школи профос'у 17, 180.
Шпола 139.
Шпичинці V.
Штаглідівський музей кол. 124.
Шубівка 230.
Шуйка 46.
Шушки 141.

Яготин 136, 137; я. Троїцька церква 133, 136, 137.
Яніпіль 79.
Янушпіль 139.
Ярославське худ. т-во 74.
Ярославів вал 33.
Ячників 133, 135.

ПОКАЖЧИК РЕЧЕЙ.

Альди 259.
Аналої 237.
Антимінс 246.
Апостол Загоровський 237.

Баба кам'яна 6, 201, 202, 206.
Баранці (керам.) 237, 257.
Барельєф 38.
Бісер 219, 223.
Блюда XVII ст. 255.
Бляшки 257.
Богиня Побіди (Victoria) 33.
Бокали XIX в. 219, 223.
Браслети 35, 36.
Бронза 200, 219, 220, 221, 240, 259.
Бронзові статуї—бюсти 252.
Будинки 185.

Вази грецькі 241; **вази-кошики** 220. **вази й посуд** 200.
Вирізування 237, 257.
Вироби сталеві тульські 219.
Вишиванки 239, 249, 250; **в. низзю** 237.
Вишивка 6.
Вишивання XVII—XVIII ст. 255.
Вінці церковні з бляхи та заліза 246; **з лубу** 246; **з картону** 246; **з позументу** 246;
Від чумацький 246.
Вулики американські 233.

Гармати 268; **слобідські** 240; **стар. коз.** 246.
Гербарій 249.
Гладь 237, 257.
Глечики 257.
Гобелени 259.
Годинники роботи Томірової 121; **год. Данцігський XVII в.** 240; **год. XIX в.** 220.
Городища 247.
Грена 233.
Гривни Київські 246.
Грош.-знаки 246.
Гудзики 53, 54, 66, 68—70.
Гуцульський одяг 210.

Декадрахма Сиракузька 210.
Денарії 29—33, 35, 39.
Діядеми 35.
Документи 237, 247.
«Древо-Єсеєво» 53, 65, 66.

Експонати сковородинські 265.
Ельзевіри 259.

Євангелія XVIII в. 257, **єв. Дерманська** 237, **Камінь-Стромилівська Загоровська** 237.
Єпітрахілі XVII в. 55, 66; 1640 р., 53, 54, 58—68, 70; 1642 р. 61, 62, 64, 67; 1743 р. 53, 55, 59, 60—62, 64, 65, 66, 67, 70; 1653 р. 54, 56, 60, 64, 65, 67; 1672 р. 54, 60, 61 64, 65; 1673 р. 61, 62, 64, 68; 1674 р. 55, 56, 59, 60—62, 64, 65; 1687 р. 53, 54, 60, 61, 63, 64, 69; 1690 р. 60, 61, 63, 64, 70; **розрізні** 66 — 70; **не розрізні** 70; **єп. Лавр. Музею** 1640—1743 р. р. 51—70; **російські** 66; **грецькі** 66; **XVIII в.** 55, 65, 66.

Жупани козацькі 268.

Замчища 247.
Заполоч 237.
Збірка єгипетська 202.
Зброя старов. 210, 239, 240, 257, 262, 268.
Звізда різдвяна 18.

Ікони 19, 164, 237, 240, 246, 257; Ахтирської б. м. 253; ігорівської б. м.; Благовіщення 60, 61, 63, 65, 67—70, 236; Миколи Мокрого 165; Пречистої 137, 138; Христа 254.
Інкунабули 259.

Карбованець 34.
Картини 19, 236; голяндської школи 246; еспанськ. ш. 246; російськ. ш. 246; італійської ш. 246; фламандської ш. 246; французької ш. 246.
Кахлі 6, 71, 79—94, 173, 174, 175, 237; Вестфальські 73; Галицькі 82; Гданські 73; Київські; 82; Люнебургські 73; «селянські» 80; «панські» 80; Чернігівські XVIII—XIX с.с. 71.
Кахляні печі 73, 79, 80, 81; XVIII ст. 73, 74; Дараганівська 74; Козелецька 74; Ніженська 74; Російські 74.
Кераміка Перська 169, 171—175.
Килими V, 3, 6, 235, 237, 239, 240, 249, 252, 256, 257, 268; українські 127, 129—155, 238, 240, 246; укр. XVII—XVIII с.с. 240; 1782 р. 142; 1801 р. 142; 1803 р. 143; 1806 р. 144; 1807 р. 143; 1809 р. 145; 1819 р. 145; 1822 р. 145, 146; 1823 р. 146; 1827 р. 147; 1828 р. 148; 1829 р. 148; 1831 р. 149; 1834 р. 149; 1835 р. 150; 1837 р. 150; 1841 р. 151; 1842 р. 152; 1843 р. 157; 1850 р. 152; 1859 р. 153; 1860 р. 153; 1860 р. 154; 1869 р. 154; 1871 р. 154; 1875 р. 155; Килим-безсага 134; килим-налавник 134; полотар 134; попередниця 134.
Китиці шовкові 54, 66, 68, 69, 70.
Кістки 257.
Кістяки 206.
Кобзарі Шевченкові 247.
Коври 130—141; харківські 157; московські 157.
Ковшики «Михайлики» 252.
Кольчуги старовинні 246, 257.
Комода 220.
Корогва римська 38.
Коц 134—141.
Кресленики 236, 237.
Кришталь 220.
Кунтуші 268.
Кухлі 174—175, 222.

Леви (керам.) 237.
Лелітки 60, 70.
Литтви 252.
Літаври стародавні 246.
Люльки старов. селянські 252; козацькі 252.
Ляльки (керам.) 237.

Мантія 63.
Малюнки 200, 261.
Малярство 239; портретне 248; російське 239; туркестанське 171; українське 239, 255, 256; чужоземне 239.
Мармури 200.
Мальовані речі 237.
Меблі 9, 19, 24, 219, 220, 237, 239, 240, 249, 256; м. Гданські 268.
Медалі 210, 246.
Медальйони 33—38.
Медичні препарати 19.
Мережка 237.
Мережанки 235, 257.
Мозаїка 31.
Молотки кам'яні 18, 252.
Молочник 219.
Монети античні 246; грецькі 33; російські 33; польські 33, 246; празькі 246; римські 27—41; шведські 33, 246; срібні 34; мідні 33.
Мортири запорозькі 240.
Миски 257.

Навісочки 45, 46—49.
Намисто 35, 45, 46, 49.
Написи 200.
Нитки метальові 237; на килимах 145—155
скані 55—64, 67, 68, 70.
Нумізматика 200, 201.

Обкладинки книжок метальові 237; шкіряні 237.
Одіж верхня 56, 57; спідня 57, 58; вишивана 237.
«Ожерелье» 55, 59, 62, 65, 66—70.
Оздоби 47—49.
Оклади з євангелій 255.
Омофор 57.
Описи 236, 237; Братського ман. 135; Лаврський 132, 135; Львівського бр. 135; ризниці Київо-Софійського собору 141.
Основа 142—155.
Офорти 239, 240.

Панцері 246, 257.
Парча 237.
Персні 35.
Печі див. кахляні печі.
Писанки 18, 252, 253, 256.
Підризник 64, 237.
Пістолі козацькі 240, 246, 257.

Піткання 145—155.
Полумисок 173, 174.
Плахти 3, 237.
Портрети 200, 210, 256, 267, 268; роботи Аргунова 218; р. Боровиковського 218; р. Гольпайна 99—120; р. Кипренського 218; р. Ротарі 218; гетьм. польських 246; гетьм. укр. 246; державних діячів 24; родинні польські 249; полководців 24; фамільні 24.
Порцеляна 19, 217, 219, 239, 256, 259; англійська 256; зах.-євр. 219, 222; «лубочна» 217, 222; Нікольська 219; російська 219, 222, 240; Севрська 246; французька 251, 256; українська 268, 237, 250.
Посуд 31, 35, 223, 240, 246, 250, 252, 257.
Постаті дерев'яні 240.
Пояси Слуцькі 240, 255.
Прапорі 200, 247, 255.
Прокламації 247.
Прикраси брондзові 43—50.
Причіпка виливана 47.
Пряжа 237.

Речі гіпсові 200; кам'яної доби 200; металькові 31, 200.
Ризи 63, 64, 237, 246.
Рисунки 237.
Ритини 19, 239, 240, 256, 264, 268; XVI в. 223, 237; латинські XVI—XVII в.в. 237; мецотинто 223; польські XVI — XVII в.в. 237; різцем 223; російські XVI — XVII в.в. 237; українські XVI — XVII в.в. 237.
Різбарство 239, 255.
Рубель 252.
Рурочки 45, 46, 48.
Рушники 237, 257; укр., вишивані 246, 256.
Рушниці 200; Козацькі 246.

Садиба 24.
Сажанці 233.
Сакос 63.
Санки 237.
Сволок 7.
Сервізи 219, 222.
Сережки 36, 201.
Скатірки 237, 252.
Скло 217, 219, 223; закордонне 240; мальоване 237; російське 240; рубінове 223; старовинне 200; українське 240; художнє 239, 240.
Скрині 237, 257.
Скульптура 123 — 125, 202, 237, 246, 256, 264.
Сорочка 6.
Списи 257.
Стародруки 237, 247.
Старовина Запорозька 206; Молдавська 206; Московська 206; Польсько-Литовська 206; Турецька 206; Фінська 46.
Статуї 200; різб'яні 18; «Ніка» (перемога) 33, 35, 39.
Статуетки 219.
Стеклярус 223.
Сухозлітка 53 — 60, 67, 68, 70.

Табакерки 223.
Теракота 200.
Тканина 19, 240.

Убрання 24.
Уліки 252.
Урни 248, 257.

Фаянс 239, 240; російськ. 223.
Фібула 45, 47, 49.
Фініфть 237.
Форми кам'яні 201.
Фотографії 97, 237, 247, 261.

Хрести 246, 255; х. Калинівський 259.
Хрещик 237, 257.
Хустки шовкові 237.

Церкви стародавні 247.
Цехові знаки старовинні 250.

Чаші 255.

Шаблі 200, 240.
Шклянки 219, 223.
Шовк 237.
Штамп 237.
Шитво високе 237.
Шиття українське 53.

TABLE DES MATIERES.

Préface . . . . . I — IV

Daniel Stcherbakivsky (nécrologe) . . V — VII

Constantin Mostchenko. Nicolas Biliachivsky de l'Académie des Sciences et son oeuvre dans les musées ukraïniens . 1 — 12

Basile Doubrovsky. Les problémes actuels dans le domaine de l'organisation des musées en Ukraïne . 13 — 26

Prof. Basile Liascoronsky. Les monnaies romaines, trouvées sur le territoire de Kyïv. . . 27 — 41

Valérie Koslovska. Objets de parure en bronze du village Pidhirtzi dans le département de Kyïv . 43 — 50

Marie Novitzky. Les étoles du Musée de Lavra qui portent la date de 1640 — 1743 . . . 51 — 70

Eugénie Spasska. Carreaux de faïence du département de Tchernihiv XVIII — XIX ss. . . . . 71 — 94

Théodore Ernst. Le portraitiste Hollpein . . . . . 95 — 120

Michel Roudynsky. A propos d'une pendule par P. Thomire au Musée de Poltava . . 121 — 125

Daniel Stcherbakivsky. Tapis ukraïnien (kylym) . . . 127 — 158

Pierre Kourinny. Trois années du travail du laboratoire pour la réparation d'objets d'art au Musée des cultes et de la vie claustrale de Lavra . . . . . 159 — 168

L. Linko. La céramique perse du XIII siècle au Musée des arts de l'Académie des sciences Ukraïnienne . 169 — 175

Chronique . 177 — 269

Comptes-rendus des séances de la Direction de l'Enseignement Supérieur en Ukraïne . . . . . 179 — 191

La résolution du presidium de la Direction de l'Enseignement Supérieur en Ukraïne quant à l'organisation des musées en U. S. R. R. . . 191 — 195

S. Dlojevsky. Musée d'Etat historique et archéologique à Odessa . 195 — 211

P. Kourinny. Lavra en défens (Vséukraïnsky mouzeïny Horodok) . . 212 — 215

A. Dakhtovytch. La galerie de la peinture à Kyïv . . . . . 215 — 224

E. Stachevsky. Musée d'agriculture et l'exposition de l'industrie à Kyïv . . . . . 224 — 233

G. Alexandrovytch. Musée de l'industrie des artisans . 234 — 235

Marie Schépotiev. Musée de l'art ukraïnien à Kharkiv . 236 — 238

N. Onatzky. Musée d'art et d'histoire à Soumy . 238 — 241
V. Babenko. Musée historique à Vovtcha 241 — 242
M. Sibilev. Musée d'Etat à Izium 242
Musée départamental à Starobilské . . 243 — 244
I. Kovalenko. Musée de Marioupol 245
S. Drosdov. Musée archéologique et ethnographique à Bila Tzerkva 245 — 247
T. Movtchanivsky. Musée de l'histoire sociale à Bardytchiv (fondé 14/XI 26) . . . 247 — 248
M. Botchkov. Musée départemental de Tcherkassy 249
Brilling. Musée historique à Vinnytzia 249 — 250
M. Veinstein. Musée d'Etat à Tchernihiv . . . . 250 — 251
G. Vinohradsky. Musée historique, archéologique et ethnographique à Sosnitzia . . . . 252 — 253
M. Veinstein. Musée départemental à Konotop 253 — 255
S. Hapéev. Musée de Novhorod-Siversky, fondé en 1920 . . 255 — 256
V. Omeltchenko. Musée scientifique de l'industrie et d'art à Myrhorod 256
I. Hrinenko. L'histoire du musée de Khorol . . . 256 — 257
O. Kononenko. Musée en nom de M. Drahomanoff à Hadiatch . 257 — 258
M. Konstantinov. Musée d'Etat scientifique de Wolyn . 258 — 260
Conseil du Musée. Musée départemental de Korosten . . 260 — 261
P. Kosar. Musée historique et archéologique de Dnipropetrovske (ci-devant Musée en nom de A. Paul) 262
V. Korénev. Musée des arts de Dnipropetrovske . 262 — 264
D. Karabanovytch. Musée de Zinovïevsk . . 265
R. Dankovska. Musée en honneur de Gr. Skovoroda à Kharkiv. . 265 — 266
P. Kourinny. Musée de l'histoire sociale à Houman . 266 — 269
Résumé . 271 — 282
Table des noms 283 — 292
Table des localités et des instutitions . 293 — 302
Table des objets 303 — 305

О Г Л А В

Вступна стаття I — IV

Д. М. Щербаківський (некролог) . V — VII

Кость Мощенко. Академик Микола Біляшівський як музейний робітник . . 1 — 12

В. Дубровський. Чергові завдання сучасного музейного будівництва на Вкраїні . 13 — 26

Проф. В. Лясковронський. Римські монети, які знайдено на території м. Київа 27 41

Валерія Козловська. Бронзові прикраси з с. Підгірців на Київщині 43 — 50

М. Новицька. Датовані єпітрахілі лаврського музею 1640—1743 р. 51 — 70

Евг. Спаська. Кахлі Чернігівщини (XVIII—XIX ст.) 71 — 94

Федір Ернст. Портретист Гольпайн . . 95 — 120

Михайло Рудинський. З приводу годинника роботи Томірової в картинній галереї полтавського Музею 121 — 125

Д. М. Щербаківський. Український килим (попередні студії) 127 — 158

Петро Курінний. Три роки праці реставраційної майстерні лаврського музею культів та побуту над консервацією та реставрацією музейних збірок (1924—1927) 159 — 168

Лінко Л. Перська кераміка XIII віку в музеї мистецтва ВУАН 169 — 175

Хроніка 177 — 269

Журнал засідання комісії для з'ясування моментів розходження Головполітосвіти й Головнауки в поглядах на організацію музейної мережі та музейної політики в УСРР 179 — 191

Резолюція президії Укрнауки про музейну справу в УСРР 191 — 195

С. Дложевський. Одеський державний історично-археологічний музей . . . 195 — 211

П. Курінний. Всеукраїнський державний культурно-історичний заповідник «Всеукраїнський Музейний Городок» . 212 215

А. Дахнович. Київська картинна галерея . 215 — 224

Проф. Є. Л. Сташевський. Київський краєвий сільсько-господарський музей та постійна промислово-показна виставка імени голови ВУЦВК'у тов. Г. І. Петровського 224 — 233

Ю. Александрович. Музей кустарної промисловости 234 235

М. Щепотьєва. Харківський музей українського мистецтва 236 — 238

Н. Онацький. Сумський художньо-історичний музей . 238 — 241
В. Бабенко. Вовчанський культ.-історичний окр. музей . . 241 — 242
М. Сібільов. Ізюмський державний музей . 242
Музей старобільського краю . . 243 — 244
І. Коваленко. Маріупольский музей . . 245
С. Дродов. Білоцерківський Археологічно-етнографічний музей . 245 — 247
Т. Мовчанівський ії. Бердичівський соціяльно-історичний музей ім. т. Дзержінського (відкрито 14/XI 26 р.) . . 247 — 248
М. Бочков. Черкаський округовий ім. Т. Гр. Шевченка музей 249
Бріліг. Вінницький історично-побутовий музей . . 249 — 250
М. Вайнштейн. Чернігівський державний музей . 250 — 251
Ю. Виноградський. Сосницький історично-археологічний та етнографічний музеї . . 252 — 253
М. Вайнштейн. Конотопський округовий музей . . 253 — 255
С. Гапеєв. Новгородсіверський музей, організований 1920 р. . 255 — 256
В. Омельченко. Миргородський науковий художньо-промисловий музей 256
І. Гріненко. Історія музею м. Хоролу . . 256 — 257
О. Кононенко. Гадяцький музей ім. М П. Драгоманова, Роменської округи . . . . 257 — 258
М. Константинов та Червинський. Волинський державний науково-досвідний музей . . . 258 — 260
Рада Коростенського музею. Коростенський округовий музей . . . . 260 — 261
П. Козар. Дніпропетровський краєвий історично-археологічний музей (колиш. ім. А. М. Поля) 262
В. Коренєв. Дніпропетровський художній музей . 262 — 264
Д. Карабанович. Зіновіївський музей . 265
Р. Даниковська. Музей слобідської України ім. Сковороди 265 — 266
П. Курінний. Соціяльно-історичний музей Гуманщини 266 — 269
Резюме . . 271—282
Покажчик іменнів . . 283—292
Покажчик містевостей та установ . . 293—302
Покажчик речей 303—305

Ціна 20 карб.

ПОПОВ
10482